

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA



TESIS DOCTORAL

**La colección de vaciados de escultura que Antonio Rafael Mengs donó
a Carlos III para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Almudena Negrete Plano

Director

José María Luzón Nogué

Madrid, 2012

ISBN: 978-84-616-1680-0

© Almudena Negrete Plano, 2009

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

***LA COLECCIÓN DE VACIADOS DE ESCULTURA QUE ANTONIO
RAFAEL MENGES DONÓ A CARLOS III PARA LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO***

TESIS DOCTORAL

Madrid, 2009.

ALMUDENA NEGRETE PLANO

AGRADECIMIENTOS

La elaboración de esta tesis ha resultado un camino largo, en ocasiones arduo y en otras muy gratificante, en el que me he sentido acompañada, guiada y asistida por muchas personas y algunas instituciones a las que quiero agradeceré en estas líneas.

En primer lugar debo expresar mi deuda con el director de mi tesis doctoral el profesor José María Luzón Nogué, que con optimismo y confianza me ayudó a superar los momentos de incertidumbre, y que con paciencia y generosidad ha corregido mi trabajo y orientado mi labor investigadora durante todos estos años.

La realización de este estudio no habría podido llevarse a cabo sin el sustento del Ministerio de Asuntos Exteriores, que me otorgó en dos convocatorias consecutivas la beca de la Academia de España en Roma (1998-2000) y el Deutscher Akademischer Austausch Dienst (DAAD), que junto a la Fundación la Caixa, me becaron durante veintiséis meses en los años de 2005 a 2008, para completar y redactar la fase final de mi trabajo como investigadora invitada en el Archäologischen Institut der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Alemania.

Marcello Barbanera y Elisa Debenedetti, profesores de la Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, Giuseppina Naitana, conservadora del Museo della Civiltà Romana y Luciano Ermo, restaurador jefe del Laboratorio per il Restauro delle Opere Lapidarie de los Museos Vaticanos, me escucharon y orientaron en aquellos primeros tiempos.

Posteriormente a lo largo de la investigación los profesores Carlo Gasparri y Federico Rausa, de la Università degli Studi di Napoli Federico II, intercambiaron conmigo sus opiniones y me ayudaron a aclarar algunos puntos relativos a determinadas estatuas.

Siempre estaré agradecida a la familia Marchi que me permitió consultar el archivo familiar en Lucca, con importante documentación inédita hasta el momento, fundamental para el presente trabajo, y que amablemente me recibieron y ayudaron en todo momento.

En el Archäologischen Institut der Albert-Ludwigs-Universität de Friburgo conté con el respaldo de los jefes del departamento, el profesor Volker Michael Strocka, y más tarde con su sucesor el profesor Ralf von den Hoff.

La dirección de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y su Museo, así como el personal de la biblioteca y el archivo facilitaron igualmente mi estudio en dicha institución.

No hubiera podido concluir esta tesis doctoral sin la inestimable colaboración de tres personas esenciales para la realización de la misma, mis compañeras y amigas las restauradoras Judit Gasca, Ángeles Solís y Silvia Viana, que han compartido conmigo muchas horas de trabajo

en el taller de vaciados de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y que me han proporcionado innumerables datos, certeras opiniones y algunas fotografías que han contribuido a mejorar ostensiblemente los resultados. No sólo les estoy agradecida a nivel científico sino también a nivel personal, pues me han escuchado y alentado en los momentos difíciles, y han celebrado conmigo las alegrías y pequeños logros. Esta última parte debo hacerla extensible a mis compañeras M^a Carmen Alonso, Elena Castillo, Alejandra Hernández, Irene Mañas y Lola Sánchez-Jáuregui, que también han vivido conmigo buena parte del proceso y por las que me he sentido siempre acompañado y animada.

Miguel Ángel Rodríguez, vaciador del taller de la Academia me aclaró muchas dudas y me ayudó inicialmente a localizar algunas piezas, y todo su equipo me asistió de uno u otro modo durante las tareas allí realizadas. Debo agradecer también su atención y el interés por mi trabajo, a los Académicos delegados del Taller de vaciados de la Academia de San Fernando, los escultores José Luis Sánchez y especialmente a Julio López, así como las excelentes fotografías, incluidas algunas de ellas en el catálogo de Enrique Sáenz de San Pedro.

Son muchas las personas que a nivel personal han recorrido el trayecto conmigo. Mis compañeros becarios en Roma, particularmente Manuel Bouzo, Iñaki Gárate, Carlos Márquez, Nacho Pérez de la Paz, Esther Pizarro, Isabel Tristán y José Ángel Zamora, con los que redescubrí y gocé la ciudad. Fue mi estancia en aquella ciudad lo que me permitió comprender mejor la admiración y la nostalgia por ella de Mengs.

Entre mis amigos han soportado mis inquietudes principalmente Blanca Reche, Nacho y Fernando Barceló, Daniel Crespo, Mónica González, Cristina Orna, Óscar Vázquez, M^a José Félix, Cristina Martín, Joaquín Serrano y Eva Boj.

También mi familia ha estado permanentemente a mi lado animándome, especialmente mis padres y mi hermana Dulce, que tuvo la paciencia de leerse y corregir gran parte del manuscrito y a quien no podré agradecerle nunca lo suficiente el estar siempre que la necesito. Por último quiero expresarle mi más sincero agradecimiento a Moritz Kiderlen, que ha leído atentamente el texto y que me ha corregido y sugerido infinidad de datos. En los últimos años ha compartido conmigo el entusiasmo y muchas horas de conversación sobre el tema y me ha confortado ahuyentando mis inseguridades. Si este trabajo hoy existe probablemente es gracias a él.

No puedo olvidar mi gratitud a Antonio Rafael Mengs que con su colección de vaciados me regaló tantas cosas imprescindibles en mi vida.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	2
-----------------	---

ÍNDICE

ABREVIATURAS	7
--------------	---

I.- INTRODUCCIÓN	8
------------------	---

II.- GÉNESIS, DESARROLLO Y DONACIÓN DE LA COLECCIÓN DE YESOS DEL PINTOR ANTONIO RAFAEL MENGES.

1.- Menges y los “apóstoles” del buen gusto en Europa	21
2.- Formación de la colección de vaciados de Antonio Rafael Menges	33
3.- Un regalo para el Rey, un instrumento para la Academia de Bellas Artes de San Fernando.	66
4.- Vincenzo Barsotti, formador del <i>cavaliere</i> Menges.	85
5.- El traslado de los modelos donados a Madrid, contenido de los cajones y otros destinos.	96
6.- Fortuna de los vaciados y moldes del pintor.	107

III.- CATÁLOGO RAZONADO DE LOS VACIADOS DE LA COLECCIÓN DE MENGES EN LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO.	116
---	-----

IV.- DIVERSAS PROCEDENCIAS DE LOS MODELOS Y MOLDES. ALGUNOS CASOS PARTICULARES	271
--	-----

1.- EL APOLO DEL BELVEDERE	
1a.- “La más bella de todas las estatuas”: El <i>Apolo del Belvedere</i>	278
1b.- Aproximación al estudio del original del <i>Apolo del Belvedere</i>	293
1c.- Recepción del arte antiguo. La fascinación de los artistas por la belleza ideal.	306

1d.- Impresiones y pensamientos sobre el <i>Apolo del Belvedere</i>	319
1e.- El gusto de Mengs por el <i>Apolo del Belvedere</i> y su vaciado en Madrid.	332
2.- EL FAUNO DEL CABRITO	
2a.- El hallazgo, historia y llegada a España del <i>Fauno del Cabrito</i> de la reina Cristina de Suecia.	343
2b.- El original del <i>Fauno del Cabrito</i>	355
2c.- Difusión del tema. Algunas copias del <i>Fauno del Cabrito</i> .	359
2d.- Mengs obtiene algunos yesos de esculturas conservadas en colecciones reales españolas.	367
3.- UN VACIADO EXCEPCIONAL: LA PUERTA DEL PARAISO	
3a.- El original de la <i>Puerta del Paraíso</i> . Concepto, fabricación y significado.	372
3b.- El vaciado de la <i>Puerta del Paraíso</i> de Antonio Rafael Mengs y el debate ocasionado sobre la conservación y restauración de obras de arte que protagonizó	407
4.- EL INFORME REALIZADO POR MENGs DE LAS ESCULTURAS DE VILLA MEDICI Y LOS VACIADOS EXTRAÍDOS DE ÉSTAS	
4a.- Formación y traslado a Florencia de la colección Medici y el informe elaborado por Mengs sobre la calidad de las esculturas contenidas en ella.	426
4b.- Los vaciados en la Academia de San Fernando procedentes de la Villa Medici.	442
5.- UN CONJUNTO DE VACIADOS CREADOS EN EL TALLER DEL RESTAURADOR DE MODA, BARTOLOMEO CAVACEPPI.	
5a.- <i>El Niño muerto sobre el delfín</i> y su polémica en la historiografía tradicional.	485
5b.- La discusión sobre la autoría y autenticidad del <i>Niño muerto sobre el delfín</i> en la actualidad.	504
5c.- Cavaceppi en el ambiente romano de su tiempo.	521
5d.- Mengs y Cavaceppi. Algunos yesos adquiridos en el <i>atelier</i> del restaurador.	538

5e.- La Singularidad de una obra por su material. El <i>Fauno de rosso antico</i> . Descubrimiento en la Villa Adriana y restauración.	558
- Descripciones e interpretaciones.	566
- Algunas copias del <i>Fauno Rosso</i>	570
 V.- CONCLUSIONES	 573
 VI.- DOCUMENTOS ANEXOS	 582
 VII.- ILUSTRACIONES	 644
 VIII.- BIBLIOGRAFÍA	 645
 IX.- RESUMEN	 700
 X.- INHALTSVERZEICHNIS UND ZUSAMMENFASSUNG	 712

ABREVIATURAS

ABL. Archivio Boncompagni Ludovisi

ACR. Archivio Capitolino di Roma

AEES. Archivo de la Embajada Española ante la Santa Sede

AGP. Archivo General de Palacio

AGS. Archivo General de Simancas

AGU. Archivio Galleria degli Uffizi

AHN. Archivo Histórico Nacional

AMAAEE. Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores

ASF. Archivio di Stato, Firenze

ASGF. Archivio Statale e Gallerie Fiorentine

ASN. Archivio di Stato di Napoli

ASR. Archivio di Stato, Roma

ASV. Archivio Segreto Vaticano

BAV. Biblioteca-Archivio Vaticano

BNE. Biblioteca Nacional de España

RABASF. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

I.- INTRODUCCIÓN

Es abundante la bibliografía referida a la obra tanto pictórica como teórica y a la biografía de Antonio Rafael Mengs, pero hasta el momento sólo constaban estudios parciales o referencias a la colección de vaciados en yeso que formó a lo largo de toda su vida, y que donó a su protector el rey Carlos III, para que ésta pasara a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y fuera útil en la enseñanza artística.

Aquí sólo nos hemos dedicado a analizar dicho repertorio de yesos sin ahondar en los ideales estéticos, propuestas artísticas o en las relaciones del pintor con la Academia, temas todos ellos que han sido tratados de manera extensa con anterioridad por distintos especialistas.

Se sabía de la existencia de la colección por las noticias de diversos autores¹, pero hasta ahora no se había acometido el estudio completo, es decir el análisis material, así como el de la génesis, historia, donación, traslado a Madrid y fortuna de la misma, además de las diversas procedencias de los moldes y copias; objetivos todos ellos del presente trabajo.

Ya desde los primeros años de andadura, desde su fundación en 1744, la Academia de San Fernando había advertido la falta de modelos en yeso destinados a la instrucción plástica.

El escultor Giovanni Domenico Olivieri, promotor de la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, había redactado la primera relación de las estampas, dibujos originales, libros, reproducciones de esculturas y otros instrumentos que él mismo había comprado para la futura institución. En ella se incluían los vaciados con indicación de medidas, precios y autor del original en alguno de los casos y sería el primer inventario (1743-1744)² de una serie de ellos elaborados en la Academia.

Se rogó además al rey que se enviaran las piezas que Velázquez, comisionado por Felipe IV, había adquirido en Roma para la decoración del Alcázar y que se almacenaban en el Picadero de Palacio³; pero su estado después del incendio de 1734 y demás vicisitudes dejaba mucho que desear para su utilidad en la Academia, ya que necesitaban ser restauradas⁴.

¹ ROETTGEN, S.: “Zum Antikenbesitz des Anton Raphael Mengs und zur Geschichte und Wirkung seiner Abguß- und Formensammlung” en *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*. BECK, H. y BOL, P. (ed.). Berlín. 1981, pp. 129-148; ÚBEDA DE LOS COBOS, A.: “Un élément de pédagogie artistique: la collection de statues de plâtre de l’Académie San Fernando à Madrid, 1741-1800” en LAURENS, A-F. y POMIAN, K. (ed.): *L’Anticomanie. La collection d’antiquités aux 18^e et 19^e siècles*. París. 1992, pp. 327-337; RIERA MORA, A.: “Moldes y vaciados de obras clásicas: La colección de Mengs viaja de Roma a Madrid” en *XI Congreso Español de Historia del Arte. El mediterráneo y el arte español*. Valencia. 1996, pp. 210-214. En 2006, Moritz Kiderlen publicó el catálogo de la colección gemela del pintor conservada en Dresde tras la venta de sus herederos del resto de sus posesiones de moldes y modelos en yeso a la corte sajona, donde aportó algunas indicaciones sobre el repertorio madrileño. KIDERLEN, M.: *Die Sammlung der Gipsabgüsse von Anton Raphael Mengs in Dresden. Katalog der Abgüsse, Rekonstruktionen, Nachbildungen und Modelle aus dem römischen Nachlaß des Malers in der Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden*. Múnich. 2006.

² Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 5-63-10-2.

³ AGP. Secc. Ob. Legajo 2º. citado en TARRAGA BALDÓ, M. L.: “Contribución de Velázquez a la enseñanza académica” en *Velázquez y el arte de su tiempo*. V Jornadas de Arte, Diego Velázquez, CSIC.

Se decidió por ello encargar al embajador de España en Roma, Alfonso Clemente de Aróstegui⁵, la compra de modelos en yeso y sobre todo moldes que luego pudieran seguir siendo reproducidos en nuestro país. Aquello debió quedarse simplemente en un intento, pues en el inventario de bienes de la Academia de 1758⁶ no aparece mencionado ninguno de los que se habían querido solicitar en aquella ocasión.

Poco más tarde en 1754, el entonces ministro y protector de la Junta Preparatoria, Carvajal y Lancaster⁷, encomendó a Felipe de Castro que copiara las esculturas que hallara servibles en Palacio, es decir los broncees elaborados en Roma por decisión de Velázquez, lo que explica la conservación en la Academia todavía hoy de algunos vaciados de dichos broncees y que junto a algunos que fueron llegando progresivamente provenientes de los de la Granja de San Ildefonso⁸, incrementaron el repertorio.

En el inventario de 1758 se recogían por tanto aquellos solicitados al rey que se guardaban en el Picadero, el *Fauno del Cabrito* y el *Grupo de San Ildefonso*, los procedentes de los broncees de Palacio, los adquiridos por Olivieri, en su mayoría reducciones, y algunos comprados a los formadores luqueses que vendían por las calles de Madrid⁹.

Es evidente que con todo resultaban insuficientes ya que diez años después se confiaba a Antonio Rafael Mengs y Felipe de Castro la elaboración de un elenco¹⁰ con los vaciados que ellos juzgaran imprescindibles para la pedagogía artística, para lo que aconsejaron un conjunto muy completo de obras de Roma, Florencia y Nápoles.

Tampoco aquella tentativa tuvo éxito, motivado quizás por la falta de medios económicos de la Academia o de los complicados permisos de extracción de vaciados en Roma, lo cierto es que para que la Academia obtuviera unos calcos dignos de tal establecimiento hubo que esperar a que el pintor alemán donara la colección que tanto esfuerzo y dinero le había costado crear, así como a la cesión por parte de Carlos III de su apreciado repertorio de vaciados de excelente calidad provenientes de Herculano¹¹.

Madrid. 1991, pp. 61-71. Aquí p. 64. ALONSO RODRÍGUEZ, M.C.: "Salvados del fuego. Los vaciados de Velázquez en la Casa de la Escultura y en la Casa de la Panadería" en LUZÓN NOGUÉ, J.M. (ed.): *Velázquez. Esculturas para el Alcázar*. Catálogo de exposición. Madrid. 2007. pp. 161-171.

⁴ Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 1-11-2-38.

⁵ Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 3-16/1.

⁶ Archivo-Biblioteca RABASF. Signatura 2-57-1.

⁷ Archivo- Biblioteca RABASF. Legajo 40-1/2.

⁸ Archivo- Biblioteca RABASF. Legajo 40-1/2.

⁹ Archivo- Biblioteca RABASF. Legajo 45-3/1.

¹⁰ Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 5/CF-2. NEGRETE PLANO, A.: "Vorschlagsliste zum Erwerb von Gipsabgüssen durch die Madrider Kunstakademie, 1768 verfaßt von Mengs und Castro" en KIDERLEN, M.: *op. cit.* pp.451-456.

¹¹ Este tema está siendo estudiado en la actualidad por la investigadora M^a Carmen Alonso Rodríguez, como tema de su tesis doctoral.

Desde su fundación las diversas colecciones de vaciados que posee la Academia sólo se habían tratado a través de las enumeraciones de sus bienes, como los Inventarios de 1743-1744, 1758, 1796, en el que sólo se recogía la pintura, el más completo de 1804, en el que ya aparecían mencionados los vaciados de Mengs, y los repertorios de estampas y dibujos que los ilustraban, como el de López Enguñados¹² publicado en 1794, o el posterior de Ponciano Ponzano¹³. Este último redactaba en 1872 un informe sobre las pésimas condiciones de los vaciados e iniciaba un catálogo dibujado de las estatuas en yeso que tenía la Academia, con indicación de la fecha de incorporación a la misma y con la idea de publicar un libro con las cien mejores obras de la institución. Además de las ilustradas ya por López Enguñados se completaba con las llegadas después de 1794 de la Granja de San Ildefonso, así como con las compradas a París a mediados del siglo XIX y las adquiridas posteriormente en fechas próximas a la elaboración del compendio de Ponzano.

A lo largo de los años los moldes y modelos comenzaron a sufrir una serie de daños causados por varias razones. Una de ellas era el incorrecto uso de las madre-formas, como ya avisaba Bosarte en 1796, quien escribe que se había permitido su reproducción descontrolada, desgastándose y estropeándose algunas de ellas. Los sucesivos traslados, dentro y fuera de la Academia, el pésimo almacenamiento y las adversas condiciones medioambientales, junto con las numerosas intervenciones, con el propósito de restaurarlos o repararlos, provocaron deterioros en modelos y formas.

Se intentó varias veces controlar y conocer la situación de los mismos, confiándosele en primer lugar al formador Panucci¹⁴ que informara sobre los moldes a su cargo, para lo que elaboró una lista con los “*Antecedentes sobre formas ò moldes de la R^l Academia*”¹⁵ en la que especificaba cuáles pertenecían a la donación de Mengs.

José Panucci, se había ocupado de recibir los yesos del pintor, componerlos y proveer de pedestales, a aquellas piezas que los precisaran, por tanto conocía muy bien qué moldes y modelos procedían de la colección del artista alemán.

¹² Archivo-Biblioteca RABASF. Signatura B1386.

¹³ Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 136-4/5.

¹⁴ AZCUE BREA, L.: “Los vaciados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. La Dinastía Pagniucci” en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 73, segundo semestre de 1991, pp. 399-428.

¹⁵ Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 3-11/1.

En 1815, el bibliotecario de la Academia, Juan Pascual Colomer¹⁶, elaboraba otra memoria sobre los moldes propios de la misma, intentando ordenar los datos que hasta entonces se tenían, para lo que consultó la documentación concerniente desde 1754, y el informe previo de José Panucci, cuyo resultado arrojaba información sobre los vaciadores, acerca del uso de los moldes y de los permisos de multiplicación de calcos.

Juan Pascual Colomer avisaba de los perjuicios que se habían infringido e infringían a los moldes de la Academia, de la que se estaba *arruinando cada vez mas su hermosa colección de moldes que quizas no podrá reponer, ni ser dirigida por un Mengs que tan profiundam^{te} habia observado y estudiado todas las gracias y bellezas del Antiguo*¹⁷, para lo que recomendaba tomar las medidas oportunas para remediarlo.

En 1804, con motivo de la redacción del *Inventario de Alhajas y Muebles de la Academia*, se había solicitado a Panucci, que aportara una relación de los moldes y que los numerara como se estaba haciendo con otros objetos a incluir en dicho Inventario, y como se hizo también con los modelos en yeso, cuyos dígitos en tinta negra se perciben todavía hoy en muchos de los vaciados del taller. Se le ordenaba además que se abstuviera de extraer más copias de las formas de la Academia, en una nueva pretensión de preservarlas, pero en el mismo informe de Pascual Colomer se indicaba que ninguno de dichos mandatos había podido cumplirse. Tampoco Evaristo Panucci, sucesor de su padre como formador de la Academia, terminó nunca de ordenar los moldes, separándolos de los suyos propios, ni los inventarió.

Se crearon a lo largo del siglo XIX una serie de comisiones encaminadas a revisar y optimizar el uso y condiciones de los moldes¹⁸, pero ninguna llegó a cumplir el objetivo esperado, pues muchas de ellas no llegaron ni siquiera a reunirse alegándose diversos motivos o se vieron incapaces de ello por las caóticas circunstancias de almacenaje.

Durante el siglo XX la colección soportó varios traslados, realizados a veces de manera inadecuada ocasionándoseles nuevos desperfectos. Alberto Sánchez, maestro formador a lo largo de tres décadas, confeccionó un catálogo de los vaciados que se vendían en la Academia indicando su precio. Algunos no se conservan actualmente lo que nos lleva a pensar que algunos se vendieron o se perdieron durante el traslado al Hospital Clínico de San Carlos en los años setenta, donde permanecieron algunos años, con motivo de las obras de renovación del edificio en la calle Alcalá.

¹⁶ En el artículo de HERAS CASAS, C. se transcribe la memoria de Colomer: “Juan Pascual y Colomer, memoria y catálogo de las formas del taller de vaciados, 1815” en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 90, primer semestre 2000, pp. 83-108.

¹⁷ Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 40-1/2.

¹⁸ Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 161-3.

En 1979, Juan Luis Vasallo¹⁹, Académico delegado del Taller de vaciados, elaboraba un informe preocupado por el mal estado de los modelos y formas; y junto al actual formador del Taller, Miguel Ángel Rodríguez, etiquetaron las piezas a su regreso a la Academia, pretendiendo su sistematización.

Sin embargo ya muchos se habían perdido en los distintos traslados y otros tantos lo harían aún cuando se envió un repertorio a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense, destinados a los estudios artísticos, de los que quedan muy pocos. Para el presente estudio han sido localizados e identificados allí un pequeño número de ellos procedentes de la colección de Mengs, así como los cajones en los que fueron trasladados los yesos desde Florencia y Roma, convertidos posteriormente, aprovechando la madera, en pedestales que todavía hoy sirven como sustento a muchos de los calcos expuestos por los pasillos o guardados en los almacenes.

Por tanto, como hemos visto, las diferentes colecciones de vaciados que había ido recibiendo la Academia de San Fernando, habían sido tratadas únicamente recogándose en los distintos inventarios generales de la institución, o en las ilustraciones de López Enguádanos y Ponzano. Pero hasta el momento no se había acometido el estudio de la totalidad de la colección de Mengs, ni se había intentado individualizarla del resto del conjunto²⁰. No era tal el objeto tampoco del extenso catálogo desarrollado por la conservadora Letícia Azcue Brea, en el que no se incluyen las colecciones antiguas de modelos en yeso.

Para el conocimiento de la situación anterior se tuvieron que consultar los legajos custodiados en el Archivo de la Academia con información sobre vaciados, en los que se incluyen las Juntas Particulares y Ordinarias en que se trata el tema, los distintos informes y antecedentes sobre formas y modelos, las comisiones formadas y sus conclusiones, además de los distintos inventarios y repertorios de dibujos y grabados.

La documentación primera y esencial para el estudio de la donación, que nos impulsó a seguir tirando del hilo, fue el expediente personal del pintor en el Archivo del Palacio Real de Madrid, y algunos legajos conservados en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, con noticias sobre los permisos concedidos al pintor para traer algunos cajones

¹⁹ Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 96-1/6.

²⁰ Otras dos colecciones han sido o están siendo investigadas de manera monográfica en la Academia, la de Velázquez, cuyos frutos fueron mostrados en una exposición en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 2007-2008 y presentados en el catálogo LUZÓN NOGUÉ, J.M. (ed.): *Velázquez. Esculturas para el Alcázar*. Catálogo de exposición. Madrid. 2007 y la mencionada con vaciados procedentes de Pompeya y Herculano y donada por Carlos III, estudiada por M^a Carmen Alonso Rodríguez.

con yesos aprovechando los viajes de los navíos reales, los referidos a la donación en sí, las listas de transporte y otros pormenores que ampliaban el tema.

Todo lo relativo al transporte de los cajones, tanto tras la definitiva cesión al rey, como los anteriores y sucesivos traslados que de modelos y material para su taller en Madrid había gestionado el pintor durante su estancia española, además de su llegada a España y su situación en dicho país, fue analizada y completada gracias a la documentación del archivo de la Embajada Española ante la Santa Sede en Roma y en el del Ministerio de Asuntos Exteriores de Madrid.

La primera parte del estudio se dedica a la génesis, desarrollo, circunstancias de la donación de la colección de yesos del pintor a la Academia, así como la fortuna de moldes y vaciados en dicha institución. Para ella fueron necesarias las visitas a los mencionados archivos y a los romanos, Archivo Vaticano, Archivo di Stato y Archivo Capitolino.

Cuando se acometió el estudio de esta tesis, la doctora Steffi Roettgen había localizado y citado el testamento de Antonio Rafael Mengs, depositado en el Archivo di Stato, pero aún no estaba transcrito ni publicado, por lo que resultó preciso estudiar y analizar allí la sección referida en él a los modelos en yeso que atesoraba en su estudio romano a su muerte, posteriormente vendidos a la corte de Dresde, para conocer mejor la totalidad y las características del repertorio.

La colección Cicognara en la Biblioteca Vaticana, además de los fondos de las bibliotecas romanas, principalmente de la Biblioteca Hertziana, la American Accademy, la École Française o la Biblioteca di Arte ed Archeologia de Roma, nos ayudaron a ir comprendiendo y reconstruyendo el ambiente de la época, así como la importancia de los vaciados durante el siglo XVIII como transmisores del gusto neoclásico, la posterior fundación de gipsotecas y las diferentes colecciones escultóricas de las que procedían los vaciados de Mengs.

La correspondencia entre Antonio Rafael Mengs con su discípulo Raimondo Ghelli y su cuñado el también pintor Anton von Maron, publicada y editada por Herbert von Einem en 1973, fue fundamental para la reconstrucción de la creación de la colección, y el conocimiento de las distintas fuentes de aprovisionamiento, y reflejo del interés, casi obsesivo, del artista alemán por la consecución de nuevas piezas. En la edición de Carlo Fea, de 1787, de las *Opere* de Mengs se aportaban además otras cartas con alusiones a vaciados.

Para el capítulo sobre Vincenzo Barsotti, formador principal de Mengs en los últimos años del pintor, se localizó a los descendientes de aquél en Lucca, la familia Marchi, que generosamente permitieron la consulta del archivo familiar y el uso del material inédito hasta el momento. Éste nos ayudó a conocer, no sólo las relaciones de Barsotti con Mengs, sino

también cómo funcionaba el taller de un vaciador en la Roma del momento, y la ascensión social que consiguió un sencillo *figurinaio*, que había comenzado vendiendo yesos a lomos de una mula y que se convertiría en el formador de los artistas más célebres, y en el preferido de pontífices, academias y particulares para la realización de copias.

El éxito profesional de Barsotti y su elevación social quedaría reflejado en dos retratos que posee la familia Marchi. En uno de ellos aparece en su taller con ropa de trabajo y con una figurita de Afrodita en las manos, de la que se decía el propio Mengs había modelado las piernas, que vació Vincenzo Barsotti para la reparación final. El otro nos lo presenta con un atuendo propio de un caballero, algo impensable un tiempo antes para representar a un artesano.

Quizás esto fuera un símbolo más de la importancia que en la Europa del momento estaban tomando los vaciados y todo lo relacionado con ellos, como difusores del buen gusto y del espíritu neoclásico.

Los documentos de archivo, esenciales para la elaboración de este trabajo, se han aportado como documentos anexos, muchos de los cuáles no se habían publicado hasta el momento.

La segunda parte del estudio ofrece un catálogo razonado, de más de un centenar de yesos, en el que se explica y analiza cada una de las piezas que constituía dicha donación, incluyéndose todos los yesos que la conformaban, tanto los que existen como los que se han perdido con el tiempo, resultando de ese modo la reconstrucción virtual de la colección del pintor en la Academia de San Fernando.

La identificación de determinadas piezas fue compleja a causa de la somera descripción con que son citadas algunas de las piezas en las listas de transporte, muchas de las cuales eran denominadas además en aquel momento de manera diferente a como las conocemos hoy, así como por el estado de conservación diverso en la actualidad de algunas de ellas.

Además de los listados, tanto provisionales como definitivos, de los yesos que tenían que enviarse de Florencia y Roma, y los que él tenía en su taller madrileño, cinco en total, esenciales para el conocimiento y análisis del repertorio, hubo que recurrir a otras fuentes que nos asistieron en el reconocimiento de las obras.

Una fue la recopilación de grabados de los yesos pertenecientes a la Academia de San Fernando, realizada por López Enguñados, y publicada en 1794 así como el *Inventario de las Alhajas y Muebles existentes en la Real Academia de Sⁿ Fernando* de 1804, en el que se incluían por primera vez los vaciados procedentes de la donación de Mengs y por último el libro *Die Sammlung der Gipsabgüsse von Anton Raphael Mengs in Dresden. Katalog der Abgüsse, Rekonstruktionen, Nachbildungen und Modelle aus dem römischen Nachlaß des*

Malers in der Skulpturensammlung de Moritz Kiderlen, publicado en 2006, en el que se estudia pormenorizadamente la colección de vaciados que el pintor conservaba en su estudio romano para su propio uso, y que sus herederos vendieron a su muerte a la corte de Dresde, y que resultó fundamental para la comparación de distintos yesos de ambas colecciones.

Mengs deseaba, como había expresado varias veces, que sus moldes y modelos se aprovecharan para abastecer las academias provinciales que se estaban creando por aquellos años como las de Sevilla, Valencia, Zaragoza o Barcelona, y que tuvieran la mayor difusión posible en el fomento de las artes plásticas. La Academia de San Fernando envió también algunas remesas de vaciados procedentes de los de Mengs al extranjero, a México, Manila o Lisboa, entre otras, y aunque a veces el yeso que donó el pintor a la academia madrileña se ha perdido, podemos verificar su antigua presencia en la institución por el rastro que dejó en forma de dibujos, si fue empleado en algunos de los concursos como modelo para ser copiado, o en forma de calco en alguna de las mencionadas academias.

La Guía que permite captar lo bello. Yesos y dibujos de la Academia de San Carlos 1778-1916, publicada por Clara Bargellini y Elizabeth Fuentes en 1989, y que presenta la colección arribada a México, posibilitó que se pudieran inicialmente reconocer determinadas piezas que ya no existen en la de San Fernando.

Gracias al empleo de todas estas herramientas se establecieron las, en un principio, vagas identidades de varias obras, señaladas de un modo bastante impreciso en los elencos, o de otras cuya apariencia actual es diferente, por anteriores o posteriores restauraciones, a la que tenían en el periodo en que se extrajo el molde.

A pesar de que el artista alemán contaba con muchos bustos y cabezas, así como otras partes del cuerpo, útiles para la enseñanza del dibujo, son muy pocos los que aparecen citados por su nombre o descritos con precisión. En el elenco de vaciados y formas que Mengs tenía en su taller madrileño y que donó junto a los procedentes de Italia a la Academia, sencillamente se anotaban *Unos veinte Bustos y Cabezas, benidos de Roma mas que otras tantas vaciadas aqui* como única explicación o *Manos, pies y otras cosas utiles, para el Estudio de un Artifize*, además de un número indistinto de *Dibersos vajos relieves benidos de Roma*. Esa es la razón por la que resultó enormemente difícil registrar determinadas piezas entre los fondos de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y por lo que se continuarán concretando piezas en el futuro.

Tampoco fue tarea fácil localizarlas e identificarlas en el taller de vaciados de la Academia, donde se mezclan con otras que representan el mismo objeto y que proceden de otras colecciones, donaciones o compras. El proyecto de restauración de yesos antiguos, que se

inició en 2001, y que lleva a cabo la empresa Albayalde Restauro, permitió particularizar algunos de ellos, comparando técnicas constructivas y calidades de yeso.

Ello nos hace esperar que se sigan determinando, a medida que se intervenga en ellas, el ya escaso número de piezas dudosas.

El trabajo conjunto de restauración e investigación histórica de los yesos, ha aportado durante los últimos años informaciones relevantes para el conocimiento del tema, siendo complementarias y necesarias ambas facetas.

Para la redacción de esta segunda parte, fue precisa la consulta de una extensa bibliografía fundamentalmente arqueológica, ya que la mayoría de las obras se engloban en el arte antiguo, pero también de historia del arte para aquellas de época moderna, en los fondos de las ya mencionadas bibliotecas, pero principalmente en los distintos centros universitarios y de investigación de la ciudad de Friburgo, durante mis años de estancia en Alemania: Archäologisches Institut, Kunstgeschichtliches Institut y Universitätsbibliothek de la Albert-Ludwigs-Universität Freiburg.

Los mencionados centros de investigación y bibliotecas, de nuevo especialmente los alemanes, nos sirvieron para acometer el estudio de la tercera parte del presente trabajo en el que se presentan ampliamente una serie de estatuas o grupos de ellas, que el pintor seleccionó por diversos motivos y que nos han parecido interesantes para ser analizadas con mayor detenimiento.

Cada uno de los capítulos que conforman el tercer apartado representa una escultura o conjunto de ellas, de las que Mengs consiguió un vaciado, y que proceden de cada una de las principales vías de aprovisionamiento de que dispuso el pintor. Las razones por las que se seleccionó cada una de ellas se explica en la introducción de dicho apartado.

Los vaciados llegaron a Madrid en 1779, que gozaría a partir de ese momento de una de las mejores recopilaciones de yesos en Europa, en la que podía contemplarse las copias de un selecto número de esculturas, que definían la estética neoclásica y que coincidían con la mayoría de las existentes en las demás colecciones del continente.

La donación de Mengs estaba orientada a la formación de los alumnos de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, cuya falta de material él tan bien conocía, y con el tiempo se convertirían en un vehículo imprescindible para la educación de los artistas y el establecimiento del Neoclasicismo en nuestro país.

Según las teorías compartidas con su amigo Winckelmann sólo se podía alcanzar la belleza suprema a través del estudio e imitación de los antiguos, los cuáles habían sabido seleccionar,

las partes más perfectas de la naturaleza y reunir las en sus representaciones artísticas, pues habían logrado entender el proceso de idealización de la naturaleza.

Los jóvenes artistas podían aprender a través de la contemplación de dichas esculturas, o de los vaciados de éstas en su defecto, porque en ellas se compendia todo el saber necesario y la más absoluta perfección.

El ideal estético que Mengs propugnaba en sus escritos está representado en parte por su colección de vaciados y las piezas que la conforman.

“El pintor filósofo”, como se le llamó, ya que la mayoría de sus ideas procedían del platonismo, influyó decisivamente en la configuración de las academias españolas, y su autoridad se prolongó hasta bien entrado el siglo XIX, particularmente en lo relacionado con las propuestas estéticas de “lo bello”, siendo uno de los principales responsables de la orientación de la pedagogía artística.

Carlos III impuso con su venida a España la adscripción a las nuevas corrientes clasicistas europeas, y la presencia en nuestro país de Mengs iba a responder al impulso renovador que ello conllevaba.

Es de sobra conocido el carácter ilustrado del rey Borbón, que quiso tener en su corte a uno de los más significativos representantes del arte nuevo, un artista que desarrollaría su actividad alrededor de tres cortes europeas, portando de una a otra no sólo una estética sino también un cambio de ideas, y que formaría parte del círculo que iba a difundir la doctrina del “bello ideal”.

Con toda su sabiduría teórica representaba, sin duda, la modernidad y las preocupaciones didácticas que más podrían interesar en el ambiente ilustrado, en el que la instrucción, la enseñanza y el raciocinio constituían una obsesión al ver en ello el instrumento de la necesaria regeneración.

La Ilustración nacida bajo un deseo didáctico, y decidida protectora de las Ciencias y las Artes, tuvo entre sus objetivos la imitación y el estudio del mundo antiguo, y la colección de vaciados del artista se adaptaba como un guante a dichas expectativas.

La presencia de Mengs en España, que estuvo siempre en contacto directo con la monarquía, los hombres de gobierno y las familias más influyentes, por supuesto también a nivel intelectual, de cuya élite formaba parte, vino a ser transformadora radical de cuanto habían sido las enseñanzas artísticas hasta el momento.

Su influencia fue decisiva en el curso de la evolución de la pintura española y no podemos negarles importancia a sus modelos en yeso como “apóstoles” del buen gusto en el ámbito académico español.

El deseo del maestro de que sus vaciados fueran ventajosos en la Academia parece que se cumplió en un primer momento. En el elogio a Mengs integrado en la *Distribución de premios concedidos por el Rey nuestro Señor á los discípulos de las Nobles Artes* de 1781, se aseguraba que *desde luego se empezaron á baxar mensualmente aquellas célebres obras á la sala del yeso, y se notó en los Discípulos un gran deseo de estudiarlas, mucho adelantamiento y concurrencia*, y se añadía además que también *fue partícipe de ellos la de San Carlos, à quien la de San Fernando permitió sacar vaciados de las mas insignes estatuas, y tambien al Estudio de Sevilla. Del mismo modo la Sociedad Bascongada consiguió que se le franquease este auxilio para su estudio de dibuxo; y últimamente el que se ha establecido en la ciudad de Murcia*, obedeciéndose con ello a las pretensiones de Mengs.

A lo largo de toda su permanencia en la Academia, los vaciados, como se ha comentado anteriormente, sufrieron una serie de daños y desperfectos, y algunos de ellos se perdieron durante los distintos traslados. El poco interés por dichos objetos en posteriores periodos histórico-artísticos, en los que se hacía apología de la imaginación y la inspiración en detrimento de la copia sistemática de modelos, habría de repercutir evidentemente en la fortuna de los vaciados.

Ésto unido al escaso valor que se le ha concedido, incluso en épocas muy cercanas a nosotros, por el modesto material en que están realizados, no ayudaron a la mejor conservación y apreciación de los mismos.

Los vaciados, que constituyen auténticos documentos históricos de primer orden para el estudio de la Arqueología y la Historia del Arte, como quedó patente durante el estudio de la colección de Mengs, han sido desestimados y minusvalorados, y no se prestó adecuada atención a su conservación hasta relativamente poco tiempo.

Se intervino en ellos con sistemas artesanales y criterios de restauración inadecuados, pintándoselos o reintegrándoselos en las partes faltantes con piezas modeladas o copiadas de las obras idénticas en el Museo de Reproducciones Artísticas de Madrid, y habría que esperar al citado proyecto de restauración de yesos antiguos, llevado a cabo por la empresa Albayalde Restauro, y dirigido por el entonces Académico Delegado del Taller el Profesor José M^a Luzón Nogué siempre apoyado por el también Académico Delegado, el escultor Julio López, para que se aplicaran criterios más actuales de respeto por las piezas y nuevas metodologías.

La investigación y estudio de estas obras, conservadas en la Academia de San Fernando, se han visto optimizados también en los últimos años con la divulgación de los resultados de los mismos en congresos, publicaciones y exposiciones.

II.- GÉNESIS, DESARROLLO Y DONACIÓN DE LA COLECCIÓN DE YESOS DEL PINTOR ANTONIO RAFAEL MENGES.

1.- MENGES Y LOS “APÓSTOLES DEL BUEN GUSTO” EN EUROPA

En un artículo biográfico sobre Antonio Rafael Mengs (fig. 1), redactado por el historiador del arte alemán Karl Justi²¹, éste explicaba que el aprendizaje del propio pintor bajo la estricta vigilancia y dirección de su padre, el también artista Ismael Mengs²², se había compuesto de diversos aspectos entre los que se contaba la copia de modelos en yeso: *Als das Talent des Knaben hervortrat, entwarf der Vater einen umfassenden Plan: Anatomie, Perspective, Chemie der Farben, Zeichnen nach Gypsen bei Tag, nach Modellfiguren bei Licht, täglich eine Figur nach Raphael und den Caracci.*

Del mismo modo, el médico y anticuario Gian Ludovico Bianconi, mentor de Winckelmann, consejero de Augusto III y biógrafo de Mengs, aseguraba en su *Elogio storico del Cavaliere Antonio Raffaele Mengs* que cuando éste viajó en 1752 de Dresde a Roma, pensionado por el rey de Polonia y elector de Sajonia Augusto III, del que era pintor de Cámara, *la carrozza d'Anton Raffaele fu seguita da un carriaggio carico di modelli di gessi pressi dall'antico che ritornavano a Roma*²³ y de cuadros de varios personajes que pretendía finalizar en la ciudad papal.

Como bien indicaba Bianconi, los vaciados *ritornavano* a Roma, pues estos debían de haber sido adquiridos más fácilmente por Ismael en aquella ciudad, durante la temporada en que había vivido allí junto a tres de sus hijos con la intención de facilitarles su educación artística. Este primer contacto del pintor con los vaciados es algo que no debe sorprendernos, pues ya desde el Renacimiento, las copias en escayola de las más célebres estatuas de la Antigüedad habían estado presentes en los *ateliers* de los artistas constituyendo una parte esencial de su formación. Además de ello servirían como objeto de colección para todos aquellos que no podían permitirse poseer un original, sólo al alcance de soberanos y pontífices, y especialmente a partir del Neoclasicismo se iban a convertir al mismo tiempo en un vehículo de divulgación del gusto.

Paralelamente a la costumbre del viaje a la Ciudad Eterna y al comercio de esculturas antiguas, podemos suponer, en base a las colecciones que nos han llegado, que junto a las

²¹ JUSTI, K.: “Raphael Mengs” en *Preußische Jahrbücher*. Berlín. 1871. vol. 28, pp. 109-131. Aquí 111.

²² WOERMANN, K.: “Ismael und Anton Raphael Mengs” en *Zeitschrift für bildende Kunst*. Leipzig. 1894, vol. 5, pp. 7 y ss. GERSTENBERG, K.: “Die künstlerischen Anfänge des Anton Raphael Mengs” en *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, II, 1933, pp. 77-88.

²³ BIANCONI, G. L.: *Elogio storico del cavaliere Antonio Raffaele Mengs*. Milán. 1780. p. 32.

estampas, los modelos en yeso fueron útiles para la difusión y el conocimiento de las más célebres obras antiguas²⁴.

Es difícil establecer con exactitud cuándo comenzaron a representar el papel de modelos tridimensionales en los estudios de los artistas, que junto a los maniqués y bocetos plásticos, permitían la transcripción volumétrica del prototipo. Es conocido que Cennini²⁵ y Verrochio²⁶ vaciaban ya directamente del natural, práctica que debió ser cada vez más frecuente en los talleres a partir del Quattrocento. Pero sin embargo el rol principal desempeñado por el vaciado en el período renacentista, fue que se estableció como medio indispensable para el análisis de muchas obras de arte antiguas y modernas, valiendo para difundir como ya había sucedido en la época antigua²⁷, los motivos figurativos más importantes por anatomía y pose.²⁸

Los principiantes copiaban una y otra vez los vaciados o elementos aislados²⁹ de la obra escultórica, pies, manos, torsos, hasta alcanzar la soltura deseada.

Vasari³⁰ deja testimonio de que éste era el procedimiento habitual y refiriéndose por ejemplo al aprendizaje de Mantegna en el taller de Squarcione relata que *accìò che Andrea imparasse più oltre che non sapeva egli, lo esercitò assai in cose di gesso formate da statue antiche, et in quadri di pitture (...). Ebbe sempre opinione Andrea che le buone statue antiche fussino più perfette et avessino più belle parti, che non mostra il naturale.*

²⁴ HASKELL, F. y PENNY, N.: *El gusto y el arte de la Antigüedad*. Edición consultada. Madrid. 1990.

²⁵ CENNINI, C.: *Trattato della Pittura messo in luce la prima volta con annotazioni dal cavaliere Giuseppe Tambroni*. Roma. 1821. En su manual el escultor dedicó varios capítulos al método de realizar vaciados del natural de rostros y cuerpos enteros de hombres, mujeres y animales para luego poder reproducirlos en metal.

²⁶ VASARI, G.: *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Edición consultada. Roma. 1991. p. 506. Según Vasari, Verrochio fue famoso por realizar las máscaras funerarias directamente extraídas del difunto, costumbre que debió ser bastante popular en la Florencia de la época. MACLAGAN, E.: "The use of Death-Mask by Florentine Sculptors" en *Burlington Magazine*, 1923, XLIII, pp. 303-304.

²⁷ Desde época romana uno de los motivos más importantes para la reproducción escultórica, fue el deseo de poseer originales a los que no se podía tener acceso, bien porque resultaban muy costosos o porque se encontraban en lugares lejanos. La imposibilidad de poseer la obra ocasionó que comenzaran a reproducirse desde la Antigüedad las piezas que más gustaban en aquel momento, generándose todo un repertorio de copias que circulaban por el Mediterráneo. D'ALESSANDRO, L. y PERSEGATI, F.: *Scultura e calchi in gesso. Storia, tecnica e conservazione*. Roma. 1987. SCHUCHHARDT, W.H.: "Antike Abgüsse antiken Statuen" en *Archäologischer Anzeiger*, 1974, pp. 631 y ss. LANDWEHR, CH.: *Griechische Meisterwerke in Römischen Abgüssen. Der Fund von Baia*. Catálogo de exposición. Frankfurt. 1982. LANDWEHR, CH.: *Die antiken Gipsabgüsse aus Baiae. Griechische Bronzestatuen in Abgüssen römischer Zeit*. Berlín. 1985. NEGRETE PLANO, A.: "Uso y difusión de las copias escultóricas en la Antigüedad" en *Cuadernos Emeritenses*, 2002, nº 20, pp. 11 a 27

²⁸ BOBER, P.P., y RUBINSTEIN, R.: *Renaissance Artist and antique Sculpture*. Londres. 1986

²⁹ BOSELLI, O.: *Osservazioni della Scultura Antica*. Manuscrito, Roma 1657. (DENT WEIL, P. ed.) Florencia. 1978. vol. I, p. 12v

³⁰ VASARI, G.: *op. cit.* pp. 508-509.

Milanesi³¹ en su comentario de las *Vidas* de Vasari, cita en una nota que Squarcione había viajado recorriendo Italia y Grecia, dibujando y *acquisto eziandio vari oggetti d'antichità, ed altri ne fece formare di gesso per averli presso di sè*, y se dice que tenía dos casas con vaciados de la antigüedad romana³². Entre las cosas que referían los inventarios de los talleres de artistas durante los siglos XV y XVI se encontraban frecuentemente formas y modelos³³, que a veces a la muerte del maestro eran legados a sus alumnos predilectos, como sabemos que hizo Rafael con su estimado discípulo Giulio Romano³⁴.

Leone Leoni³⁵ formó uno de los repertorios más sobresalientes de su época tras un complicado entramado diplomático, y en su residencia según Vasari³⁶ *dalla porta principale, mediante un andito si entra in un cortile, dove nel mezzo, sopra quattro colonne, è il cavallo con la statua di Marco Aurelio formato di gesso da quel proprio che è in Campidoglio. (...) oltre al qual cavallo, come in altro luogo s'è detto, ha in quella sua bella e comodissima abitazione formate di gesso quant'opere lodate di scultura o di getto ha potuto avere, o moderne, o antiche*.

Al fallecimiento del escultor de Carlos V y Felipe II parte de los vaciados pasaron a la academia de arte del cardenal Borromeo en Milán³⁷.

La costumbre continuó durante el Barroco siendo quizás el caso más destacable el de Rubens³⁸, en cuyo palacio a la vista de los visitantes se exhibía una importantísima recopilación de modelos en yeso en hornacinas junto a las antigüedades y otros objetos preciosos que el pintor atesoraba, como puede observarse en el cuadro de Baeillieuer³⁹ en el que se representa el domicilio del flamenco.

³¹ MILANESI, G. lo cita en su edición de 1878 de la obra de Vasari *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, vol. III, p. 386, n. 1.

³² THIEME, U. y BECKER, F.: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike zur Gegenwart*. Múnich. 1992, vol. XXXI, pp. 420 y ss. FIOCCO, G.: "Il Museo immaginario di F.Squarcione" en *Atti dell'Accademia Pataviana di Scienza, Lettere e Arti*, vol. LXXI, 3, 1958/1959, pp. 50 y ss. BOSKOVITS, M.: "Una ricerca su Francesco Squarcione" en *Paragone* 1977, I, 325, pp. 40-70. Aquí p. 64, nota 40.

³³ D'ALESSANDRO, L. y PERSEGATI, F.: *op.cit.* pp. 25-26.

³⁴ VASARI, G.: *op. cit.* p. 639.

³⁵ BOUCHER, B.: "Leone Leoni and Primaticcio's Mould of Antique Sculpture" en *The Burlington Magazine*, 1981, CXXIII, 936, pp. 23-26.

³⁶ VASARI, G.: *op. cit.* p. 1319.

³⁷ BOUCHER, B.: *op. cit.* pp. 23-26.

³⁸ MÜLLER, J.M.: *Rubens: The Artist as Collector*. Nueva Jersey. 1989. En el apéndice A, se recoge cronológicamente la actividad como coleccionista de Rubens. Por ejemplo en abril de 1640 adquiría modelos y vaciados de *putti* vendidos por François Duquesnoy, pp. 77 y ss.

³⁹ BODART, D. (ed.): *Pietro Paolo Rubens (1577-1640)* Catálogo de Exposición. Roma. 1990. p. 17.

No era extraño tampoco que los humanistas de los siglos XVI y XVII, como el jurista Marco Benavides⁴⁰ por ejemplo, poseyeran pequeñas colecciones de vaciados en sus estudios, a la vez que curiosidades de las ciencias naturales y algunos objetos de arte.

Muy pronto las cortes europeas comenzaron a interesarse por la adquisición de copias en escayola que sustituirían a los famosos originales de la Antigüedad que iban surgiendo en las cada vez más abundantes excavaciones arqueológicas, y cuya posesión se convertiría en uno de los más excelsos símbolos de prestigio.

El auge del fenómeno del coleccionismo junto a la necesidad de proveer de decoración las numerosas residencias de las grandes familias impulsaron el comercio de antigüedades, pero a la vez el de sus réplicas, ya que su número limitado y su elevado precio, no podían satisfacer tan enorme demanda.

Quizás la campaña más importante de reproducción de obras de arte fue la emprendida en 1540 a 1543 por Primaticcio⁴¹, ayudado por el joven Vignola, que había recibido el encargo de Francisco I de Francia, de conseguir copias de las más bellas piezas que se encontraban en Italia, para el ornato de Fontainebleau. Si Primaticcio hubiera enviado únicamente originales, la colección del rey francés hubiera sido una más, y por supuesto no la mejor, entre las muchas que podían admirarse en Europa, pero al trasladar los vaciados de las más famosas antigüedades romanas, había convertido Fontainebleau, en palabras de Vasari⁴², en *quasi una nuova Roma*, algo que tuvo un impacto formidable entre sus contemporáneos. A ésta le siguieron otras muchas empresas comisionadas por reyes⁴³ que vieron en aquellos vaciados,

⁴⁰ CANDIDA, B.: *I calchi rinascimentali della Collezione Mantova Benavides del Museo del Liviano a Padova*. Padua. 1967.

⁴¹ JESTAZ, M.R.: "L'exportation des marbres de Rome de 1535 à 1571" en *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, LXXV, 1963, pp. 451-466; JESTAZ, M.R.: *Les collections de François I^{er}*, París. 1972; FAVIER, S.: "Les collections de marbres antiques sous François I^{er}" en *Revue du Louvre*, 1974, pp. 153-156.

⁴² VASARI, G.: *op. cit.* p. 1278.

⁴³ Son numerosos los ejemplos pero los más destacables sean quizás los de María de Hungría, asesorada por Leon Leoni. HASKELL, F. y PENNY, N.: *op.cit.* p. 23 y BOUCHER, B.: *op.cit.* pp. 23-26. Carlos I de Inglaterra que ordenó a sus agentes y a Hubert le Sueur moldes y modelos que servirían para decorar sus residencias reales de Saint James y Sommerset. En una carta de Iñigo Jones a sir Henry Garway en noviembre de 1631, aquel refería: *The King's majesty having ordered certaine moulds to be made at Rome, of such statues and other things as he desireth to have since originales are not to be got for money*, citado por HOWARD, D.: "Charles I, Sculpture and Sculptors" en MAC-GREGOR, A. (ed.) *The late King's Goods, Collections, Possessions and Patronage of Charles I in the light of the Commonwealth Sale Inventories*. Londres y Oxford. 1989. pp. 71-113, HASKELL, F. y PENNY, N.: *op.cit.* p. 48. El arquitecto Nicodemus Tessin envió desde París en 1698, aprovechando las matrices que habían comprado los franceses, una serie de vaciados al monarca sueco, HASKELL, F. y PENNY, N.: *op.cit.* p. 94. A mediados del siglo XVII Felipe IV enviaba a su pintor de Cámara, Diego Velázquez, a Roma con el mismo propósito, consiguiendo para la corte española una sorprendente colección de vaciados en bronce y yeso. El estudio más completo y reciente sobre este tema es LUZÓN NOGUÉ, J.M. (ed.): *Velázquez. Esculturas para el Alcázar*. Catálogo de exposición. Madrid. 2007. La iniciativa tomada por Francisco I

en ocasiones realizados también en bronce, hierro u otros materiales, un elemento netamente diferenciador entre el coleccionismo real y el privado⁴⁴.

El coste de una misión de tal magnitud, unido a las dificultades y complicada diplomacia que implicaba la petición de permisos para extraer vaciados, restringía este tipo de encargos a la realeza, dejando fuera del juego durante más de un siglo a aquellos coleccionistas particulares, que incluso podían ser capaces de comprar antigüedades auténticas, pero que no podían afrontar los gastos y obstáculos de una operación semejante.

Los cambios culturales del siglo XVIII y la nueva legislación del Estado Pontificio⁴⁵, que hacía más complicada la exportación de obras de arte antiguo, promovieron una divulgación menos elitista de los vaciados, y aristócratas, artistas y viajeros⁴⁶ obtuvieron en Italia reproducciones de todo aquello que les fascinaba.

Roma se convirtió en el centro de comercio anticuario y de un mercado artístico que haría coincidir a eruditos, creadores y gran turistas que llegaban a la ciudad, desde los lugares más remotos, para buscar la *maniera grande* en el arte de la Antigüedad, para contemplarla, copiarla o comprarla si les era posible.

Fue sin duda la centuria de Mengs la que vivió una auténtica invasión de vaciados⁴⁷, que poblaron Europa de manera espectacular. Los que poseía el pintor desempeñaron una doble función propia de aquel tiempo: por una parte estaban destinados a cambiar sensiblemente las directrices estéticas de la época, que consideraba la Antigüedad como única fuente válida para la interpretación artística, y debían cumplir además una labor didáctica en las academias y talleres, que no era sino una consecuencia y vehículo de lo primero.

continuó en el siglo XVIII, Pedro I de Rusia de manera más ostentosa solicitó una importantísima colección de copias escultóricas en plomo dorado para decorar los jardines de Peterhof en San Petersburgo. ZNAMENOV, V. (ed.): *Petrodvorets (Peterhof)*. Leningrado. 1978 y la corte polaca se procuró una colección análoga, inspirándose en el proyecto francés y otras muchas que como ya se ha señalado ansiaban la posesión de la imagen de Roma.

⁴⁴ TURINA MORÁN, M.: “Las copias de Velázquez” en *El coleccionismo de escultura clásica en España*. Actas del Simposio Museo del Prado, 21 y 22 de mayo 2001, pp. 217-237. Aquí p. 225.

⁴⁵ Sobre este tema GUALANDI, G.: “Neoclassico e antico. Problemi e aspetti dell’archeologia nell’età neoclassica” en *Ricerche di Storia dell’Arte*, 1978-79, pp. 8-26; EMILIANI, A.: *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni culturali negli antichi stati italiani, 1571-1860*. Bolonia. 1978. Y también FERRARI, O.: “Tutela dei monumenti e delle opere d’arte” en *Enciclopedia universale dell’arte*, vol. XIV. Roma. 1966, pp. 268-291.

⁴⁶ Particularmente los ingleses y alemanes pusieron de moda utilizar copias de esculturas para animar las siluetas de sus grandes residencias y adornar sus jardines, y se fundaron en aquel tiempo ambiciosas colecciones.

⁴⁷ ROSSI PINELLI, O.: “La pacifica invasione dei calchi delle statue antiche nell’Europa del Settecento” en *Studi in Onore di Gian Carlo Argan*. Roma. 1984, pp. 419-429.

Un grupo de esculturas⁴⁸ se convirtieron en paradigmas de la belleza⁴⁹, unificando los parámetros estéticos de todo el continente y serían, como los denominó Diderot⁵⁰, quien recomendaba en 1763, sustituir el modelo de Rafael y Reni por el de la grande estatuaría antigua, *les apôtres du bon goût chez tous les nations*.

Sin embargo los “apóstoles” de lo bello estaban en posesión de un reducido número de coleccionistas o en museos, muchos de los cuales se estaban creando o ampliando en aquel siglo, por lo que comenzaron a surgir en Roma los talleres de escultores⁵¹ que se especializaron en las reproducciones y que garantizaban la fidelidad absoluta al original. El hábito de examinar las estatuas en las dimensiones reales despertaba en el espectador un sentido más agudo de la forma y para muchos un goce estético sin parangón⁵².

Todas las obras más célebres de la escultura antigua, unas tras otras, fueron objeto de la copia en vaciados, así que desde finales del siglo XVII *divenne possibile, senza lasciare Parigi o Mannheim, conoscere nelle loro dimensioni reali le statue che erano la gloria di Roma e Firenze*.⁵³ Como se señalaba en el *Dictionnaire des Arts*⁵⁴, con la ayuda de los modelos en yeso, se podían hacer en Francia, Inglaterra, Rusia, los mismos estudios que habían dado a Miguel Angel, Poussin, o Rafael, su gran superioridad sobre artistas que habían estado privados del estudio del antiguo. El mármol del *Apolo del Belvedere*, de la *Venus Medici*, del *Hércules Farnese*, del *Laocoonte* permanecían en Italia, pero las copias de estas obras habían sido llevadas a Madrid, Londres, París, San Petersburgo, y en todas las ciudades se podían contemplar las obras de arte, de una manera incluso más cómoda que en el lugar en el que se conservaban.

⁴⁸ HASKELL, F. y PENNY, N.: *op.cit.* Los dos historiadores del arte británicos redactaron esta obra de referencia en la que estudiaron el fenómeno del gusto por la Antigüedad y analizaron pormenorizadamente el conjunto de obras esenciales que educarían el criterio del público y los artistas.

⁴⁹ Las más famosas esculturas, como el Laocoonte, el Apolo o el Torso del Belvedere pasaron de ser un elemento didáctico en los talleres barrocos, donde los artistas los empleaban como modelos para “hacer mano”, a ser la única vía de acceso a la “belleza ideal”. ÚBEDA DE LOS COBOS, A.: “El mito de la escultura clásica en España” en *Visión del mundo clásico*. 1993, pp. 325-333. Aquí pp. 325-326.

⁵⁰ TOURNEAUX, M. (ed.): *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc.*, París. 1877-82. vol. V, p. 248.

⁵¹ El más afamado de todos ellos fue el del romano Bartolomeo Cavaceppi, amigo de Mengs y al que el pintor compró muchos yesos para su colección. La importancia de este taller de restauración y reproducción de obras está extensamente documentada en BARBERINI, M.G. y GASPARRI, C. (ed.): *Bartolomeo Cavaceppi scultore romano (1717-1799)*. Catálogo exposición, Roma. 1994; PICON, C.A.: *Bartolomeo Cavaceppi. Eighteenth-century restorations of ancient marble sculpture from English private collections*. Catálogo exposición. Londres, 1983 y SEYMOUR, H.: *Bartolomeo Cavaceppi. Eighteenth-Century Restorer*. Londres. 1982.

⁵² SÉNÉCHAL, P.: “Originale e copia. Lo studio comparato delle statue antiche nel pensiero degli antiquari fino al 1770” en *Memoria dell’antico nell’arte italiana*. Turín. 1986. pp. 151-180. Aquí p. 154.

⁵³ SÉNÉCHAL, Ph.: *op.cit.* p.151.

⁵⁴ WATELET, C.H. y LEVESQUE, P.C.: *Dictionnaire des Arts de peinture, sculpture et gravure*, vol. V. París. 1792 (reimpreso en Ginebra en 1972), ver voz “plâtre”.

Comenzó a generarse una confianza absoluta en los vaciados⁵⁵ que llevó a muchos autores a basar en ellos sus estudios en lugar de hacerlo directamente sobre las obras mismas, y desde finales del siglo XVII se había abierto en el rigor teórico la conciencia del valor didáctico de los modelos en yeso, como instrumento indispensable de estudio y perfeccionamiento del gusto neoclásico.

El escultor francés Etienne Falconet⁵⁶, sostuvo toda su vida que no era necesario ver el original de una obra para juzgarla con exactitud, si se tenía la posibilidad de observar la copia. Según él, en Roma se admiraban las piezas pero no se reflexionaba, y la visión directa de las antigüedades, en la luz embriagadora de Italia, no podía, más que turbar el juicio estético, fin de la crítica y necesario fundamento de toda creación artística. Había que contemplarlas en la desnudez casi ideal de los vaciados para captar a fondo su valor.

También Winckelmann⁵⁷ reconocía el vaciado como un instrumento esencial y defendía la blancura del material: *il color bianco, siccome quello che riflette più raggi, è il più sensibile all'occhio, e perciò la candidezza accresce la beltà d'un bel corpo; anzi se sia nudo, sembra per tal candore più grande che non è di fatto; da ciò nasce che le figure di gesso ricavate dalle statue sembrano, finchè sono nuove, più grandi degli originali medesimi.*

Winckelmann⁵⁸ y Mengs⁵⁹ examinaron la naturaleza de las artes con nuevas ideas y nuevo espíritu, los cuadros y estatuas no debían contemplarse visualmente como objetos de efímero

⁵⁵ CAIN, H.U.: "Gipsabgüsse. Zur Geschichte ihrer Wertschätzung" en *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*. 1995, pp. 200 y ss.

⁵⁶ FALCONET, E.M.: "Observations sur la statue de Marc-Aurèle- Adressées a Mr. Diderot" en *Oeuvres*. Lausana. 1781. vol. I, p.317.

⁵⁷ WINCKELMANN, J.J.: *Opere*. Edición italiana. Prato. 1830. vol. II, p. 255, citado en BECATTINI, M. y otros: "Il "gesso" in età Neoclassica" en *Il mondo antico nei calchi della Gipsoteca*. Florencia. 1991. pp. XVII a XXIX. Aquí p. XX. Si en el Renacimiento el material había sido generalmente enmascarado por una pátina, en época clasicista por el contrario se apreciaba la blancura, que ponía de relieve el contorno de la forma. HIMMELMANN, N.: *Utopische Vergangenheit. Archäologie und moderne Kultur*. Berlín. 1976. pp. 94-96.

⁵⁸ La obra de Winckelmann, ya de por sí extensa, ha sido tan ampliamente estudiada que sería largo enumerar aquí toda la literatura referente al tema, baste señalar el exhaustivo estudio crítico de la obra del erudito alemán que desde 1997 está siendo publicado por la Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz. Akademie gemeinnütziger-Wissenschaften zur Erfurt. Winckelmann –Gesellschaft. BORBEIN, A.H., KUNZE, M., BRUER, S-G. (ed.). Mainz. 1997-2008.

⁵⁹ La labor teórica de Antonio Rafael Mengs ha sido tratada entre otros por PELZEL, TH.: *Anton Raphael Mengs and Neoclassicism*. Nueva York. 1979. LEÓN TELLO, F. J. y LEÓN SANZ, I. M.: *Tratados neoclásicos españoles de pintura y escultura*. Madrid. 1980. AGUEDA VILLAR, M.: "Introducción" en la edición española de MENGES, A.R.: *Tratado de la belleza. Reflexiones sobre la belleza y el gusto en la pintura*. Edición de Madrid. 1989. pp. 9-57; ÚBEDA DE LOS COBOS, A.: *op. cit.* (1993) pp. 325-333. ÚBEDA DE LOS COBOS, A.: *Pensamiento artístico español del siglo XVIII: de Antonio Palomino a Francisco de Goya*. Madrid. 2001.

placer, sino que se debía buscar en ellos la verdad y la pasión *che parlino alla ragione e al cuore*.⁶⁰

Los dos amigos⁶¹ defendían los mismos conceptos y siguiendo las teorías platónicas afirmaban que la belleza se obtenía a través de la reconstrucción intelectual de la naturaleza a partir de la elección de los elementos más excelentes y por supuesto la misión del artista era seleccionar las partes que expresaran toda su perfección⁶². En su opinión los escultores de la época clásica habían logrado entender el proceso de idealización de la naturaleza y debido a ello las esculturas y vaciados adquirirían un sentido especial, ya que facilitaban al artista la comprensión de la propia naturaleza a través de las más correctas representaciones⁶³.

Mengs preconizaba en sus escritos la imitación del arte griego. Imitar no significaba para él lo mismo que copiar pues la imitación implicaba el esfuerzo, con un fuerte componente

⁶⁰ BRIZIO, A.M.: *Ottocento e Novecento*. Turín. 1939, pp. 8-9. CIOFFI MATINELLI, R.: *La ragione dell'arte. Teoria e critica in Anton Raphael Mengs e Johann Joachim Winckelmann*. Nápoles. 1981.

⁶¹ Se ha escrito mucho sobre la relación entre Winckelmann y Mengs, atribuyéndoseles a cada uno de ellos, probablemente según las preferencias del autor, la influencia y primacía del uno sobre el otro. Lo que es incuestionable es que ambos compartían los mismos puntos de vista y el propio Mengs en una carta a su discípulo David Antonio Artur (conocido como Haute-Rue) hablaba sobre la relación que mantenía con su compatriota y nada puede quizás aclarar mejor el papel que cada uno de ellos desempeñaba en la vida intelectual del compañero: “*Sono invicchiato, da quando lei lasciò Roma. Il mio unico divertimento, ormai, consiste nello studiare vecchi marmi. L'Amico che m'è rimasto, non fa che grattare mufte, e lo vedo ridere solo quando ha scorto una pietra che non ha ancora descritto. (...) Mi resta come amico, solo un prussiano che non canta, non ride, non parla. Glie lo debbo descrivere? È Winckelmann. A proposito, lei ha commesso un grave errore nel dire al signor Guibal che il medesimo Winckelmann fa oggi quello che prima lei faceva per me, scrivere, cioè, le lettere, fa il segretario. Che vergogna sarebbe per un dotto pari suo, se questo si divulgasse! Per me sarebbe un onore: ma i nostri tedeschi direbbero: “Signore! Cosa va a perdersi con un pittore, quando è risaputo che razza di ignoranti sono i pittori.” Lei dica invece che Winckelmann nutre il mio spirito con la letteratura; che la Provvidenza rende quello che doniamo. Io ho insegnato con i miei scritti, ma ora imparo dal signor Winckelmann: senza dire che passiamo il tempo nella maniera più gradevole, riflettendo sul carattere, sulla nascita, sul battesimo e sulla patria delle statue; oppure lui discorre e mi erudisce nella storia, mentre io gli apprendo il gusto delle arti: in tali discorsi troviamo momenti che, grazie a un diletto virtuoso, ci alleviano il peso delle disgrazie da cui entrambi siamo oppressi.*” WINCKELMANN, J. J.: *Lettere italiane*. Editadas por ZAMPA, G. Milán. 1961. pp. XVI y ss. y BARCKHAUSEN, H.: “*Deux lettres de Raphael Mengs*” en *Bulletin Italien*, 1912, XII, pp. 240-41. En otra ocasión el pintor afirmaba: *io ho il contento di godere della di lui amicizia; e passiamo insieme piacevolmente molte ore. Egli mi nudrisce del suo sapere; e quando è stanco, principio io a ragionargli dell'arte, delle bellezze delicate, dei sublimi pensieri, e del sapere fondato degli antichi maestri: il che gli è di tanta soddisfazione quanto lo è a me il sentir lui citado en ROETTGEN, S.: “Winckelmann e Mengs. Idea e realtà di un'amicizia” en FANCELLI, M. (ed.): J.J. Winckelmann tra letteratura e archeologia. Venecia. 1993. pp. 145-163. Aquí. p. 147 y nota nº 8 ver de la misma autora ROETTGEN, S.: “Winckelmann, Mengs und die deutsche Kunst” en GAEHTGENS, T.W. (ed.): *Johann Joachim Winckelmann (1717-1768)*. Hamburgo. 1986. pp. 161-178. El juicio más ecuaníme y seguramente más certero fue el de Bianconi que había conocido a ambos y que aseguraba que Winckelmann debía muchas de sus ideas en *Geschichte der Kunst des Altertums* a Mengs, pero que este último a su vez se enamoró della bella severità nelle greche sculture, e della erudizione antiquaria per gli insegnamenti del Winckelmann. BIANCONI, G. L.: *op. cit.* p. 36.*

⁶² MENGES, A.R.: *op.cit.* pp 11 y ss. Por ejemplo señala (...) *Asi puede el diestro Pintor escoger lo mejor y mas hermoso entre las cosas creadas, para producir con el Arte la mayor Belleza y expresion. (...)*

⁶³ MENGES, A.R.: *op.cit.* pp. 4-15. ÚBEDA DE LOS COBOS, A.: *op.cit.* (2001) p. 88.

intelectual, que obligaba al artista a extraer verdades universales del objeto que emulaba para crear una realidad nueva⁶⁴, una interpretación propia y única.

Según el maestro los más excelsos artistas habían copiado la Antigüedad, motivo por el cual habían llegado a sobresalir sobre el resto. Afirmaba que así había sido con el propio Rafael, su más loado artista⁶⁵: *despues vió en Roma las obras de los Antiguos, y entonces fue quando halló su ingenio por primera vez lo que le convenia. Como había puesto por fundamento la exâctitud de la vista, le fue facil imitar á los Antiguos, del mismo modo que hasta entonces habia imitado á la Naturaleza, sin que por eso la abandonase; antes bien aprendió de ellos el modo de elegir bien entre las cosas naturales. Halló que los Antiguos no la siguieron en todas las menudencias, y que eligieron solamente lo bello y necesario, descartando lo superfluo.* Lo mismo aseguraba de su también admirado Corregio⁶⁶: *Pretenden que no conoció el Antiguo; pero esto se desmiente al ver que compuso algunas figuras de mugeres semejantes á la Venus de Médicis: y además, Andres Manteña su maestro era tan apasionado de las cosas antiguas, que sus émulos decian que hacia mal en no pintar sus quadros de un solo color pardo en vez de color de carne; porque así á lo menos parecerían baxos relieves antiguos. (...) y siendo así, no parece probable que un discípulo de un tan acérrimo partidario del Antiguo no le haya conocido.*

En las “Instrucciones á los Pintores para adquirir el buen Gusto”⁶⁷ revelaba a sus colegas: *Dos son los caminos que conducen al buen Gusto, quando se camina con la guia de la razon. El mas dificil es el de escoger lo mas util y bello de la Naturaleza; el otro mas facil es el de estudiar las obras en que la eleccion está ya hecha.* ¿Por qué no allanar por tanto en un primer momento el sendero sobre todo a los más inexpertos?

Por todo lo anteriormente dicho es evidente que los modelos en yeso poseían para él un valor incalculable, pues en ellos se concentraba todo el saber y superioridad de los antiguos que ninguna otra experiencia artística estaba en grado de garantizar.

Con la diferenciación tan deseada operada a partir el Renacimiento, entre artesano y artista en el sentido moderno de la palabra, la didáctica misma del arte se fue diversificando progresivamente. La afirmación definitiva del concepto del arte como producto mental elaborado por el artista señaló el tránsito del aprendizaje técnico en los talleres al teórico

⁶⁴ ÚBEDA DE LOS COBOS, A.: *op.cit.* (2001) p. 163. MENGES, A.R.: *op. cit.* p. 24: *es necesario que el Pintor que imita procure imitar no solo un modelo, sino tambien la idéa y la razon del que hizo el objeto de Imitacion.*

⁶⁵ MENGES, A.R.: *op. cit.* pp. 33-34.

⁶⁶ MENGES, A.R.: *op. cit.* pp. 117-120.

⁶⁷ MENGES, A.R.: *op. cit.* pp. 27 y ss.

recibido en las academias⁶⁸. En estas instituciones la asimilación de las artes dependientes del dibujo se conseguía según una didáctica en la que junto a la teoría, asumía una importancia decisiva el estudio de modelos, y en consecuencia de los vaciados de escayola.

Cuando en el siglo XVII y XVIII se crearon nuevas academias terminó por triunfar totalmente el uso funcional del dibujo⁶⁹, asignatura previa que tenía que dominar el artista y no abandonar a lo largo de su carrera. La enseñanza iba a estar dispensada por lo general en tres etapas: la copia de dibujos de maestros, para lo que eran fundamentales buenos repertorios de estampas, la copia de escultura, a través de vaciados, y finalmente la copia del modelo vivo.⁷⁰

En el plan de estudios de la Academia de Madrid en el siglo XVIII ya se pretendía el paso gradual de los alumnos por la “Sala de principios”, la “Sala del yeso” (Fig. 2), el “Estudio del Maniquí” y la “Sala del modelo vivo”, de forma que el aprendiz comenzaba pintando los elementos más simples del cuerpo humano, hasta dibujar el cuerpo completo una vez que hubiera alcanzado la madurez suficiente.

Mengs propugnaba sin embargo que el inicio de todo proceso pictórico debía ser necesariamente teórico y no práctico. Antes de tomar el pincel el artista debía realizar un análisis intelectual en búsqueda de la belleza.

Esta cuestión constituía uno de los ejes fundamentales de las propuestas del “pintor filósofo” y en Madrid propuso la sustitución del modelo tradicional, que hasta ese momento se estaba empleando en la Academia de Bellas Artes⁷¹, en el que predominaba la ejecución práctica frente a la elaboración teórica⁷², por otro nuevo en el que la razón fuera protagonista y principio de toda creación.

⁶⁸ Sobre las Academias de arte ver PEVSNER, N.: *Academies of Art. Past and Present*. Cambridge. 1940.

⁶⁹ LEYMARIE, J. y otros: *El dibujo*. Barcelona. 1979. pp. 30 y ss.

⁷⁰ PEVSNER, N.: *op.cit.* pp. 167-168.

⁷¹ Para las relaciones entre Mengs y la Academia de Bellas Artes de San Fernando ver: SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: “Escultura y pintura del siglo XVIII” en *Ars Hispaniae*. Madrid. 1965. vol. 17, pp. 158-160. AGUEDA VILLAR, M.: “Mengs y la Academia de Bellas Artes de San Fernando” en *Actas del II Simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo*, vol. II, Oviedo. 1983, pp. 445-476; ÚBEDA DE LOS COBOS, A.: *Pintura, mentalidad e ideología en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1741-1800*. Madrid. 1988. pp. 490 y ss; ÚBEDA DE LOS COBOS, A.: “Propuesta de reforma y planes de estudio: la influencia de Mengs en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando” en *A.E.A.*, 1987, nº 240, pp. 447-461.

⁷² ÚBEDA DE LOS COBOS, A.: (1988) vol. I, pp. 513-514; ÚBEDA DE LOS COBOS, A.: *op.cit.* (2001) pp. 216 y ss.

Para ello planteaba la inclusión de nociones de perspectiva, lineal y aérea, anatomía, modelo de yeso, colorido y copia de estampas en las aulas académicas, además de simetría, claroscuro y composición⁷³.

En la *Carta de D. Antonio Rafael Mengs a un amigo sobre la constitución de una Academia de las Bellas Artes*⁷⁴ al mismo tiempo de introducir el tema del inconveniente que suponía una Academia dirigida por personajes ilustres, sin ningún conocimiento artístico, y que deberían limitarse únicamente a la promoción de las artes, acometía el asunto de la praxis razonada: *Las Bellas Artes, como Artes liberales, tienen sus reglas fixas, fundadas en razon y experiencia, mediante las cuales llegan á conseguir su fin, que es la perfecta imitacion de la Naturaleza: de que se infiere que un cuerpo destinado al cultivo de las Artes, no se ha de reducir á la execucion, sino que principalmente debe ocuparse en la teórica y especulacion de las reglas: pues aunque las Artes acaban en la operacion de la mano, si ésta no se dirige por una buena teórica, quedarán degradadas del titulo de Artes liberales, y serán mecánicas.(...) Sin razon y sin reglas será casualidad hacer algo bueno; y continuaba aclarando: (...) tampoco el Pintor ni el Escultor sabrán hacer obras dignas de alabanza si no conocen cientificamente las formas de los cuerpos que quieren representar, y la diversidad de modos con que se presentan á nuestra vista, con la demás teórica del Arte.*

*No pienso decir que el estudio de la especulativa haya de excluir el ejercicio de la mano; antes al contrario, recomiendo infinito su continua práctica, de suerte que ambas vayan unidas.*⁷⁵

Continuaba Mengs con la labor a desempeñar por los profesores para ayudar y guiar a sus discípulos y hacía una reflexión sobre la importancia que se había dado a los artistas en las distintas épocas históricas, y que no era otra cosa que una defensa encubierta sobre su valía frente a los aristócratas en las academias.

⁷³ ÚBEDA DE LOS COBOS, A.: (1988) vol. I, p. 494; ÚBEDA DE LOS COBOS, A.: *op.cit.* (2001), p. 217.

⁷⁴ Las disciplinas a estudiar en las academias de Bellas Artes ya eran mencionadas por el artista en este texto. MENGES, A.R.: *op.cit.* pp. 391-404.

⁷⁵ MENGES, A.R.: *op. cit.* pp. 393-394. Bosarte, secretario de la Academia desde 1792 coincidía en muchos puntos con Mengs pero no lo estaba en la idea de la supremacía de la razón frente a la práctica: *Mengs pretendía que se estudiasen las estatuas buscando en ellas las nociones metafísicas de la belleza, del estilo sublime, y de la gracia, que a la verdad no es estudio para jóvenes (...). Este rigor a la verdad parece algo excesivo por que quando se aprende un arte conviene dar mucho a la ciega práctica hasta que se agilice la mano, la qual en habiendo adquirido facilmente está bien que no proceda ya sin razones(...).* En el mismo texto afirmaba además el secretario algo que habría horrorizado a Mengs sin ninguna duda: *En nuestra Academia, que yo sepa, no se ha propuesto todavía esta question para reglar los estudios. La practica es copiar las estatuas antes que el natural, y en las estatuas no eligen generos, ni estilos. Qualquiera es buena en siendo mediana de peso que la puedan trasportar los barrenderos y colocarla.* Archivo-Biblioteca RABASF Sig. 1-16/22, citado por ÚBEDA DE LOS COBOS, A.: (1988) vol. II, pp. 509-510.

En la misma misiva especificaba que además de los dibujos de los maestros más insignes, *una de las cosas de que principalmente debe estar surtida (una Academia) son los exemplares del Arte, y hay pocas que lo estén aún medianamente. La de Madrid carece de ellos, pues aunque tiene algunos hiesos del Antiguo, los mas son defectuosos por maltratados. Tengo por seguro que antes de mucho tiempo poseerá una colección muy completa; y entonces podrán los discípulos aprender en ellas las proporciones, el arte de expresar la Anatomia sin dureza, la eleccion de las buenas formas, y el bello caracter.*⁷⁶

Evidentemente con su conocimiento de la Academia de San Fernando el pintor sabía que dicha institución carecía de los modelos acordes para el establecimiento deseado del “Estudio del yeso” y es muy posible que ya hubiera decidido donar su colección a través del monarca Carlos III.

Mengs ya había criticado dicha situación en el *Fragmento de un discurso sobre los medios para hacer florecer las artes en España* en el que aseguraba que *Felipe IV honró infinitamente la Pintura en la persona de D. Diego Velazquez; pero no tomó el buen camino para perfeccionarla: pues aunque hizo vaciar en Roma algunas de las mejores Estatuas antiguas, las traxeron á sepultar en el palacio de Madrid, donde nadie supo, ni pudo aprovecharse de ellas.*⁷⁷

Aunque Azara⁷⁸ explicaba que él mismo había informado al pintor alemán sobre la superioridad de la estatuaria clásica frente al modelo vivo, es evidente que este concepto estaba muy presente en toda la obra de Mengs y que éste no necesita ninguna sugerencia al respecto.

Fue sin duda la escasez de modelos en escayola en la Academia lo que decidió a Mengs a legar su importante colección, iniciativa que ya había seguido con otras academias europeas como veremos a continuación.

⁷⁶ MENGES, A.R.: *op. cit.* p.398. Aunque la carta está sin fechar y se desconoce su destinatario Azara supuso que Mengs la había escrito durante su estancia en Madrid y así lo explicaba en la anotación de pie de página: *De aquí se infiere que Mengs escribió esta carta en Madrid, y que pensaba ya en regalar al Rey su coleccion de hiesos. Antes de despedirse le presentó los que allí tenía; y despues le envió los que habia dexado en Roma y Florencia. Mandó S.M. se depositasen todos en la Academia de San Fernando, y componen la coleccion mas completa de Estatuas y cosas antiguas, y algunas modernas, que hay en Europa.*

⁷⁷ MENGES, A.R.: *op. cit.* p. 187.

⁷⁸ *Una noche, viendo yo diseñar á Mengs el Modelo vivo, le hice las expresadas reflexiones. Me las aprobó mucho; y desde entonces dispuso que sus discípulos Españoles se aplicasen mas particularmente á dibujar los hiesos de las mejores Estatuas.* MENGES, A. R.: *op. cit.* pie de página, pp. 400-401.

2.- FORMACIÓN DE LA COLECCIÓN DE VACIADOS DE ANTONIO RAFAEL MENGES

La creación de la colección de vaciados de Antonio Rafael Mengs fue un proceso largo y complicado que le costó al pintor grandes esfuerzos y una importante inversión económica. El resultado fue sin embargo inmejorable y consiguió formar una de las más significativas recopilaciones de yesos de su tiempo. No existía en aquel momento en Europa ningún artista que contara con otra de tales calidad y características y como aseguraba Ratti en su *Epilogo della vita del fu Cavalier Antonio Raffaello Mengs*⁷⁹ aunque algunos le habían criticado concebir una colección de tales proporciones, ésta era inigualable: *Presso d'alcuni è stato di rimprovero al Mengs l'aver fatto una raccolta sì numerosa di gessi per le grosse somme, che v'avea profuso a vantaggio della gioventù, non trovandosi a nostri tempi collezione, che agguagliasse la sua nemmeno in qualunque pubblica Università, perche non solo avea comperato Statue, ma con grandissimo dispendio fatte far forme per ogni dove, e di qualunque opera Greca, che potesse rinvenire ancorchè macchinosa.*⁸⁰

Ratti que había sido discípulo de Mengs desde 1756 durante algunos años, y colega con el que mantuvo contacto toda su vida, conocía muy bien las dificultades y los pormenores de aquella empresa, los desvelos y el ahínco del artista por conseguir copias pero también su pasión y entusiasmo por ellas, así como su intención y empeño en que éstas fueran útiles en el aprendizaje de los jóvenes principiantes.

Otro de sus biógrafos, y también amigo, Bianconi⁸¹, subrayaba la afición del pintor alemán por adquirir y compilar objetos valiosos para su estudio, circunstancia que, junto a su mala labor como administrador de sus ingresos, le ocasionó algunos apuros económicos⁸² hasta el final de sus días: *Se Anton Raffaele fosse stato tanto economo quanto fu Pittore, avrebbe lasciato in Roma una casa opulenta. (...) Non v'era bell'istrumento, che potesse servirgli, non v'era statua, o gesso dell'antico, non vaso etrusco, non libro dell'arte sua, non istampa, o disegno di buon maestro, che egli non volesse possederle, ed il prezzo esorbitante, che talvolta gli scaltri venditori a lui ne domandavano, non ne ritardò mai la compra. Su*

⁷⁹ RATTI, C. G.: *Epilogo della vita del fu Cavalier Antonio Raffaello Mengs, primo pittor di Camera di Sua Maestà Cattolica socio delle Accademie romana, bolognese, fiorentina, parmense, genovese, ec, ec.* Génova. 1779.

⁸⁰ RATTI, C.G.: *op. cit.* p. XIX.

⁸¹ BIANCONI, G. L.: *op. cit.* p. 80.

⁸² En sus *Noticias de la vida y obras de D. Antonio Rafael Mengs, Primer Pintor de Camara del Rey* incluidas por Azara en su edición de las obras del pintor, el diplomático afirmaba que *eso ha dañado mucho á su familia con su poca economía y desprecio del dinero; pues, ajustadas cuentas, se halla que en sus ultimos 18 años entraron en su poder mas de ciento y cincuenta mil pesos fuertes; y quasi no dexó con que pagar su entierro.* MENGES, A. R.: *op. cit.* p. XLI.

reportorio iba a ser el de un artista, pero también el de un apasionado conocedor y coleccionista de arte.

La educación pictórica que Mengs había recibido de su padre había estado complementada, como era lo habitual, con la copia de esculturas antiguas, que el todavía muchacho pudo observar por todas partes en Roma, especialmente durante sus largas horas de práctica en las colecciones vaticanas, pero también a través del empleo de vaciados⁸³, que como se ha señalado anteriormente había debido comprar Ismael con dicha finalidad.

Una vez que Antonio Rafael fundó su propio taller en la capital italiana, comenzó a crear su correspondiente colección de modelos en yeso y ésta era accesible a todo aquel que quisiera dibujarla, cuyos ejercicios eran después corregidos y valorados por el maestro⁸⁴. Su generosidad era proverbial y todos los jóvenes artistas que llegaban a Roma entraban en contacto con el círculo de Mengs. Según Bianconi⁸⁵ era tan humilde que parecía uno de ellos y éstos querían aprender todo lo que salía de su boca, pero aún más hermoso era verlos a todos juntos ir por la tarde con él *al Campidoglio a copiare il nudo*.

Noack⁸⁶ atestiguaba que siempre llegaban nuevos *Kunstschüler* a la casa de Mengs, muchos de los cuales residían en la misma⁸⁷, como Anton Maron que se casaría posteriormente con su hermana Teresa. Cuando la familia se trasladó a un domicilio más amplio en la Via Vittoria, *wurden zeitweise der Maler Franz Stauder aus Sachsen sowie drei englische Künstler ihre Hausgenossen, im Winter 1760-61 ließ sich auch der bekannte Abenteurer Giacomo Casanova von seinem Bruder, dem Maler nicht lange bitten, sein Quartier bei Mengs in Via Vittoria aufzuschlagen (...)*. El historiador alemán añadía que de los muchos que vivieron con él desde el principio en Roma⁸⁸, entre ellos Winckelmann como es bien conocido, otros muchos además compartían su mesa y hospitalidad.

⁸³ Azara aseguraba que según *las Memorias que me ha dexado escritas de su puño, de donde tomo todas estas particularidades (...)*, cuando Mengs vivía aún en Dresde había tenido a su disposición los yesos que su padre había comprado en Roma: *Después de estos estudios empezó a dibujar las figuras antiguas por partes, del mismo tamaño de los originales, según las había llevado su padre de Roma: y por la noches con luz artificial copiaba modelitos de estatuas.(...) Así empleó su tiempo hasta la edad de doce años*. MENGES, A. R.: *op.cit.* p. V.

⁸⁴ DONATI, F.: *La gipsoteca di arte antica*. Pisa. 1999. p. 73.

⁸⁵ BIANCONI, G. L.: *op.cit.* p. 38.

⁸⁶ NOACK, F.: *Deutsches Leben in Rom 1700 bis 1900*. Stuttgart. 1907. pp. 74 y ss.

⁸⁷ Así lo afirma también PELZEL, T.: *op.cit.* p. 180.

⁸⁸ Por nombrar sólo algunos más entre los más importantes estarían el citado Carlo Ratti, Nicholas Guibal, Cristoph Unterberger, Giovanni Battista Casanova, Raimondo Ghelli que se ocuparía en gran medida de conseguir los vaciados de la colección de Mengs, etc.

Dada la excelente calidad de sus vaciados, que gozaban de gran fama⁸⁹ en la ciudad, sus discípulos se aprovecharon de su libre disposición, y los principios pedagógicos de Mengs se divulgaron gracias a estos pintores por toda Europa, ya que si bien no alcanzaron la gloria del maestro, si que tuvieron un papel destacado en la docencia de las bellas artes⁹⁰, y sus conocimientos estaban basados en la aplicación del mismo método que ellos habían recibido⁹¹.

En 1753, apenas un año después de su llegada a Roma, el artista alemán ya disponía de una “Sala de Estudio” con yesos, seguramente en su propia residencia de la Via Sistina, y el pintor francés Laurent Pecheux, que se había acercado a él en condición de alumno, describía aquella sala, que tenía una gran ventana en mitad de la bóveda de la que procedía la luz: *Cependant j’osay luy demander sur la fin de l’année la permission de dessiner un plâtre du Gladiateur combattant, qu’il avoit dans une grande salle dont la lumière venoit par une grand fenetre au milieu de la voute, comme seroit celle de la Rotonde (...).*⁹²

En una carta de abril de 1756⁹³ a su antiguo discípulo el pintor francés Nicholas Guibal, el maestro le advertía sobre lo necesario para fundar una Academia, en referencia probablemente a la *Stuttgarter Kunstschule*, patrocinada por el patrón de Guibal, el duque

⁸⁹ ROETTGEN, S.: *Mengs. La scoperta del Neoclassico*. Catálogo de la exposición Padua, 3 marzo- 11 junio. Venecia. 2001. p. 255.

⁹⁰ Por ejemplo Nicholas Guibal pensionado en Roma por Karl Eugens de Württemberg llegó a ser posteriormente su Pintor de Corte e influyó en gran medida en los métodos de estudio de la Academia de Bellas Artes de Stuttgart, siguiendo las ideas de Mengs, con el que intercambio una interesante correspondencia sobre el tema; Casanova fue profesor y director de la Akademie der bildenden Künste de Dresde (WISSNER, M.: *Die Akademie der bildenden Künste in Dresden*. Dresde. 1864, pp. 52 y ss.) y Carlo Giuseppe Ratti recibió el encargo desde 1773 del marqués Cambiaso de formar en Roma una colección de vaciados para la Accademia Ligustica de Génova, aprovechando los conocimientos de Mengs (NOACK, F.: *op.cit.* pp. 86-87) y seguramente también sus moldes; Martin Knoller, pintor austriaco, que permaneció en Italia hasta su muerte y que ejerció como profesor en la Academia de Bellas Artes de Milán.

⁹¹ AGUEDA VILLAR, M.: “Introducción” en MENGES, A. R.: *op.cit.* p. 46-47. A su vuelta a Roma en 1777 Mengs iba acompañado por un grupo de pensionados españoles que disfrutarían de las mismas condiciones que el resto de sus discípulos en Italia. El tema sobre estos pensionados es tratado por JORDÁN DE URRIÉS, J.: “Los últimos discípulos españoles de Mengs (Ramos, Agustín, Salesa, Napoli y Espinosa)” en *Actas del I Congreso Internacional “Pintura española siglo XVIII” Marbella, 15 a 18 abril de 1998*. Madrid. 1998, pp. 435-450.

⁹² Autobiografía de Pecheux, Ms. Turin, Bibl. Acc. delle Scienze, editado por BOLLEA, L.C.: *Lorenzo Pécheux maestro di pittura nella R. Accademia delle B.A di Torino*. Turin. 1942, App. I, p. 366, citado por ROETTGEN, S.: “Zum Antikenbesitz des Anton Raphael Mengs und zur Geschichte und Wirkung seiner Abguß- und Formensammlung” en *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*. BECK, H. y BOL, P. (ed.). Berlín. 1981. pp. 129-148. Aquí. p.133. También el célebre pintor francés Jaques Louis David denominaba al estudio de Mengs “Museo” en la inscripción que acompañaba su dibujo del *Pasquino* copiado según el yeso del alemán: “*nel museo del cavaliere Mengs*”. *David e Roma*, catálogo de la exposición. Roma. 1981, p. 74, citado en ROETTGEN, S.: *Anton Rafael Mengs, 1728-1779. Leben und Wirken*. vol. II. Múnich. 2003. p. 365.

⁹³ Incluida en la edición de FEA, C.: *Opere di Antonio Raffaello Mengs, primo pittore della Maesta del Re Catolico Carlos III pubblicate dal Cavaliere D. Giuseppe Niccola d’Azara e in questa edizione corrette ed aumentate dall’avvocato Carlo Fea*. Roma. 1787. pp. 377-378.

Karl Eugen de Württemberg. Por supuesto recomendaba el uso de *buoni modelli* como *statue antiche*: *Voi mi parlate di un'accademia. Sapete benissimo, caro amico, che le accademie devono essere composte di tre parti principali, che sono, buoni modelli, o esemplari; maestri, che sappiano insegnare; e giovani, che possano imparare. Per avere queste tre cose ci vogliono denari. La prima deve essere della più perfetta natura; vale a dire, statue antiche, e pitture dei primi maestri dell'arte, Raffaello, Coreggio, e Tiziano, o almeno delle buone copie (...).* (Documento anexo nº 1)

Unos meses después en una misiva conjunta a sus tres amigos, Arthur⁹⁴, Harper⁹⁵ y Guibal, estos dos últimos pintores en la corte de Württemberg, fechada en enero de 1757⁹⁶, comenzada por Winckelmann en francés y terminada por Mengs en italiano, éste respondía a la última carta de Guibal sobre la academia del duque Karl Eugen: (...) *si sela ette veramente, sarebbe necessario aver le miglior statue antiche in gesso. Io havevo pensato un modo che si potessero haver facilmente, mentre io stesso li farei formare a mia spese, se solamente fossi sicuro di esitare quatro getti per rifarmi delle spese, e questo potrei facilmente fare, se ne trovassi quatro sopra il patto*⁹⁷ *qui incluso (...).*

De esta manera el pintor planteaba proporcionar él mismo vaciados a la academia de Stuttgart, costeando *a mie spese* los moldes de *le miglior statue antiche*, siempre y cuando se le permitiera dar salida al mercado a otros yesos procedentes de dichas formas para *rifarmi delle spese*.

En la misma temporada, otra ciudad bávara ambicionaba crear su propia academia de bellas artes. Friedrich von Brandenburg-Bayreuth, suegro de Karl Eugen de Württemberg, y margrave de Bayreuth, era un hombre de gran cultura que había estudiado ocho años en la universidad calvinista de Ginebra. Su buena educación le orientó en promover las ciencias y las artes y fundó en 1756 la *Bayreuther Kunstakademie*, para lo que encargó un programa o concepto a Mengs.

Pietro Bracci, príncipe de la Accademia di San Luca, lo comunicaba así en el mismo año al conde Mirabeau, (...) *avendo deciso d'instituire un Accademia nella Sua Capitale secondo il Piano che il Signor Mengs presenterà a V.S. Ill^{ma}* (...) ⁹⁸.

⁹⁴ El artista francés David-Antoine Artur, más conocido como Hauterüe, fue discípulo de Mengs en Roma.

⁹⁵ El pintor alemán Adolf Friedrich Harper fue paisajista y pintor en la corte de Württemberg a su regreso de su estancia en Roma.

⁹⁶ WINCKELMANN, J. J.: *Briefe* publicadas y comentadas por REHM, W. y DIEPOLDER, H. (ed.). Berlín. 1952-57. vol. IV, p. 119, nº 73^a.

⁹⁷ El "patto" o convenio que Mengs incluía no se ha conservado.

⁹⁸ PIROTTA, L.: "Gabriele Vittore de Mirabeau bocciato all'Accademia di S. Luca" en *Palatino*, 7, 1963, pp. 126-127.

El mismo asunto se reflejaba en la correspondencia con su colega Guibal, al que el 14 de agosto de 1756⁹⁹, el pintor confesaba que ya no trabajaba para la corte de Dresde a consecuencia de la recién estallada Guerra de los Siete Años, pero que había recibido muchos pedidos, aseguraba además que *giorni sono ho veduto in iscritto l'idea della nuova accademia di Bareith: e veramente mi dispiace, che il Margrave non sia un signore più potente, per eseguire questo suo lodevole pensieri. Ma così temo, che vi mancheranno tre cose; cioè denari, maestri e scolari. Nondimeno io ci ho piacere; perchè voi sapete quanto avrei genio di fondare un'academia, come mi pare che ne abbiamo parlato: e questa del serenissimo Margrave potrebbe dare idea a qualche Signore più potente di farne una.* Aunque parece ser que el proyecto en esta ocasión era modesto, la idea de fundar una academia, de cómo debía estar dotada, así como de las tareas de la misma, fue una cuestión que se repite en sus escritos y en sus acciones y que acompañó a Mengs durante toda su vida, como veremos más adelante, pues cuando se retiró a Roma, con el permiso de Carlos III en 1777, su intención no era otra que crear una academia bajo la protección real, en la que los artistas recibieran una educación apropiada y dónde sus vaciados desempeñaran un papel esencial.

Pero no nos adelantemos en el tiempo. Su gran interés por la pedagogía artística y su ya aludida largueza le impulsó a donar yesos a diversas academias europeas; el caso de Madrid no sería el primero, aunque sí evidentemente el más valioso y representativo.

En septiembre de 1756 había sido nombrado, junto a Winckelmann, miembro de la *Kayserlich Franciscische Akademie der freyen Künste* de Augsburgo¹⁰⁰; como agradecimiento y para el correcto funcionamiento de la misma enviaba dos años después siete vaciados y dos cuadros, a través del cardenal Albani¹⁰¹, cuyo paradero actual es desconocido, ya que dicha institución no sobrevivió mucho tiempo.

A medida que ganaba más dinero su colección iba aumentando y en 1761 adquiría parte de los yesos del difunto pintor Adrien Manglard: *Tutti gli gessi, che stavano nello studio grande, consistenti Busti, Teste, ed altro delli quali asserí il d° Signor Claudio esserne stata venduta*

⁹⁹ FEA, C.: *op.cit.* pp. 378-379.

¹⁰⁰ La noticia se publica en la revista de la Academia "Reisende und correspondierende Pallas", 45 Wochenstück 8-11-1756, pp. 353 y ss, citado en la edición de las *Briefe* de Winckelmann por REHM, W. y DIEPOLDER, H. (ed.): *op.cit.* vol. IV, p. 461, n° 73.

¹⁰¹ NOACK, F.: "Des Kardinals, Albani Beziehungen zu Künstlern" en *Der Cicerone*, 1924, XVI, pp. 402-413 y 451-459. Aquí, p. 453.

*porzione à Monsù Menzel (sic) Pittore per scudi sei, contrasegnati n° 301 stimati tutti insieme scudi venticinque.*¹⁰²

Por esas fechas iban a comenzar también sus negociaciones con la corona española para trasladarse a la corte madrileña y aunque las conversaciones no se dilataron extremadamente, tampoco estuvieron exentas de pequeños escollos, que pudieron sortearse finalmente.

Las gestiones originaron un abundante carteo¹⁰³ entre Ricardo Wall, secretario de Estado en Madrid, Manuel de Roda, embajador de España en Roma, el propio Mengs por aquel entonces también en la capital italiana y el marqués Tanucci, primer ministro en Nápoles, tratando sobre las condiciones y privilegios de que gozaría el artista en nuestro país, pero también de las circunstancias del traslado.

Esta documentación es bien conocida y ha sido publicada por los especialistas que han estudiado la figura de Mengs, por lo que no nos entretendremos aquí en analizarla, pero sí destacaremos un detalle que interesa particularmente a nuestro estudio.

En su carta del veintidós de julio de 1761 a Manuel de Roda¹⁰⁴, Mengs solicitaba permiso (...) *Per trasportare le cose necessarie per la mia Professione supplico che mi sia permesso di far venire alcune casse, le quali non siano visitate ne a Napoli, ne altrove sino al loro destinato loro, potendo soffrire nelle visite.*

No sabemos con exactitud si en ocasión de aquel viaje el pintor trajo también vaciados, pues como refería Roda al marqués Tanucci¹⁰⁵ el artista llevaría *consigo los muchos diseños, y modelos para sus estudios, diversas pinturas que tiene acabadas, para presentar al Rey N^{ro} S^r, y otras bosquejadas, de que hà hecho algunos Cajones, a los cuales para evitar el perjuicio de que se abran y destruian por el camino en el Registro de las Aduanas, me hà parecido conveniente por el mejor servicio de S.M. ponerles la direccion respectiva a V.E. hasta llegar a esa Corte y una vez llegadas a Cartagena irían dirigidas a nombre de Ricardo Wall para soslayar problemas.*

El embarco se realizó, con cierto retraso, el quince de agosto, encargándose Tanucci de que todo se cumpliera correctamente: *expedi luego las ordenes oportunas para su embarco, el de su Familia, y Equipages, comprehendidos los Cajones, que hà trahido vajo mi nombre, sobre*

¹⁰² Archivio di Stato. Roma (en adelante ASR). Notari Capitolini. Off. 14, 1761, f. 202 v. citado en ROETTGEN, S.: *op.cit.* (1981) p. 133, nota 17

¹⁰³ Esta documentación se conserva en el Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores de Madrid (en adelante AMAAEE), en la sección de la Embajada Española ante la Santa Sede.

¹⁰⁴ AMAAEE. Sección Embajada Española ante la Santa Sede. Correspondencia extraoficial. Leg. 324, citado por ROETTGEN, S.: *op.cit.* (2003) pp. 494-495.

¹⁰⁵ AMAAEE. Sección Embajada Española ante la Santa Sede. Leg. 324, f. 183 y ss.

*uno de los dos Navios de Guerra de España el Atlante y el Astuto, que se hallan en este Puerto, y le esperaban p^a hazerse à la vela (...)*¹⁰⁶.

Una vez arribados a Madrid, la familia Mengs contó con el favor inestimable del arquitecto Sabatini que les ayudó a instalarse en su nuevo domicilio y que en una nota informaba al ministro de finanzas, el marqués de Squillace, que el pintor: *Tiene in Dogana alcune poche Casse coll indirizzo al Sig^e Dⁿ Riccardo Wall, che contengono vari generi spettanti alla Sua Professione, come sono tele, pitture, colori, stampe, disegni onde mi ha detto che supplica V.E. se vuol fargli la grazia di dar ordine a questa Dogana, che gli possano essere consegnate*¹⁰⁷.

Tres días después Squillace requería a los Directores Generales de Rentas que *Dispongan Vss. que al pintor don Antonio Raphael Mentz, que ha sido llamado de Nápoles para ser empleado en el real servicio, se entreguen libres varios cajones, contenientes sus equipages que acaban de llegar de Alicante, en la Aduana de essa Corte.*¹⁰⁸

El primer domicilio del pintor en nuestro país fue una casa de alquiler en la Plazuela de San Ildefonso, teniendo que tomar por falta de espacio también un estudio junto a los Caños del Peral, al oeste del Palacio Real, entre la Plaza de Isabel II y la Plaza de Santo Domingo. Poco tiempo después de que Corrado Giaquinto regresara a Nápoles, se le ofreció a Mengs la posibilidad que ocupara la vivienda de éste en la Casa del Rebeque¹⁰⁹, más próxima a Palacio y que contaba con taller propio; el alemán instaba a que además *tutte le cose appartenenti alla professione della Pittura che si trovone* (sic) *nella sudetta casa ed apartengono al Rè N^{ro} Sig^{re} restino ivi per uso mio al servizio di S.M. promettendo render sempre conto di tutte quelle cose che mi sarano state consegnate.*¹¹⁰

Pero además contaba con un *quarto*¹¹¹ en la Casa de la Cadena¹¹² dónde vivió posteriormente el discípulo de Mengs, Francisco Bayeu, que refería años más tarde que el pintor custodiaba

¹⁰⁶ AMAAEE. Sección Embajada Española ante la Santa Sede. Legajo. 413.

¹⁰⁷ Archivo General de Palacio (en adelante AGP). Expediente personal de Mengs, Caja 673. Exp. 24.

¹⁰⁸ Copiador general de reales órdenes, tomo 30, fol. 360, citado por MATILLA TASCÓN, A.:

“Documentos del Archivo del Ministerio de Hacienda relativos a pintores de Cámara, y de las Fábricas de Tapices y Porcelanas. Siglo XVIII” en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. Madrid. 1960, 68/1, pp. 199-270. Aquí. 230.

¹⁰⁹ AGP. Expediente personal de Mengs Caja 673/24. Esta casa situada entre el pretil del Alcázar y la calle Factor, se destinaba a servir de alquiler a los artistas del rey y se la conocía por ese nombre pues en ella había vivido un tiempo el embajador de Holanda Mr. Robek. TOVAR MARTÍN, V.: “Arquitecturas singulares de Madrid: las casas del Duende, Rebeque, Capones, Tesoro, Carracas, Pages y otras más” en *Boletín de la Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1992, n^o 74, pp. 63-93.

¹¹⁰ AGP. Expediente personal de Mengs, Caja 673/24.

¹¹¹ AGP. Expediente personal de Francisco Bayeu, Caja 108/16 El marqués de Montealegre había destinado en 1785 a Bayeu *la pieza que servia de estudio a Dⁿ Antonio Rafael Mengs en la casa de Rebeca* (Rebeque), para que usase de ella en calidad de Obrador, y el cuarto que ocupó el referido Mengs en la Calle del Tesoro, Casa de la Cadena (...).

en una edificación en el jardín entre otras cosas sus madre-formas: *quando el Rey le honró con darle para su habitación la casa en q^e vivió Dⁿ Antonio Mengs en el Jardinito que existe se incluye tambien un Quarto en donde el citado Mengs custodiaba moldes de figuras y otras cosas pertenecientes a el Arte de Pintura, con un terreno desocupado que ahora està echo Jardin.*¹¹³

Esta es una evidencia más de que Mengs poseía ya algunos ejemplares en Madrid y aunque como se ha indicado, no podemos afirmar con seguridad si el pintor trajo ya consigo en su viaje de llegada alguno de sus modelos en escayola, si podemos atestiguar que estos fueron viniendo posteriormente en los navíos reales como se desprende de la documentación.

En septiembre de 1764 el artista escribía al marqués de Squillace¹¹⁴, que habiendo oído saldría un barco de Cartagena a Nápoles, y a pesar de que su mujer y su hermana no podían retornar en aquel momento a España, solicitaba que aprovechando tal circunstancia se le enviaran *alcune casse con Gessi* que su familia desde Roma remitiría a Nápoles para ser embarcados en el viaje de regreso y que estas no fueran abiertas en las aduanas para evitar daños. A lo que se le respondió que *p^r ahora no hay disposición ninguna p^a passar a Napoles Navios del Rei.* (Documento anexo nº 2)

El pintor tuvo que armarse de paciencia pues no sería hasta más de un año después cuando comenzó a recibir los vaciados.

Primero se intentó, en primavera de 1765, que se expidieran doce cajas con yesos de Mengs junto a los *modelos de Estatuas y Bustos Antiguos, que igualmente deben embarcarse sobre el Navio de Guerra el Velasco* procedentes de Pompeya y Herculano¹¹⁵.

En una carta desde Caserta al marqués de Schillace, Tanucci decía estar esperando el envío del pintor, *prevengo oy mismo, que llegando de Roma los Cajones con modelos de Yesso, y otros que esse Pintor Dⁿ Antonio Rafael Mengs debe hazerme embiar, diz^{do} los necesita para su Estudio de Pintura, no se abran en la Aduana, pero se tengan en ella con particular cuidado*¹¹⁶, para incluirlos en el resto de equipaje. (Documento anexo nº 3)

¹¹² TOVAR MARTÍN, V.: pp. 80-82. La Casa de la Cadena estaba junto, y es posible que conectada, a la Casa del Tesoro, en la calle de igual nombre y estaba orientada al jardín de la Priora. Parece que se trataba de un alojamiento particularmente cuidado destinado a personajes distinguidos de “las casas reales”, ajenas al Palacio Real pero dispuestas para tal función de hospedaje para visitantes de gran rango o criados de máxima categoría.

¹¹³ AGP. Expediente personal de Francisco Bayeu, Caja 12365 Exp. 1.

¹¹⁴ AGP. Expediente personal de Mengs, Caja 673/24.

¹¹⁵ Agradezco a M^a Carmen Alonso Rodríguez haberme llamado la atención sobre este particular y la información que sobre el tema me ha ofrecido. ALONSO RODRÍGUEZ, M.C.: “La colección de antigüedades comprada por Camillo Paderni en Roma para el rey Carlos III” en *Actas del Congreso Illuminismo e ilustración: le antichità e i loro protagonisti in Spagna e in Italia nel XVIII secolo*. Roma. 2003, pp. 29-46.

¹¹⁶ AGP. Carlos III, 142.

Sólo unos días después el responsable del Museo de Portici, Camillo Paderni, advertía a Tanucci que *con le lettere di Roma di ieri a sera il Sig. Tomaso Jenckins incaritato dal Cav. Mens, mi avvisa aver fatto la spedizione per questa volta di Napoli n° dodici colli con il n° 1 a 12 con la direzione al Sig. Marchese di Squilaci R.A.M.*¹¹⁷ *sopra la faluca nominata Santa Maria di Porto Salvo di padrone Giuseppe Silvestro di Napoli.*¹¹⁸

Con ello se desprende que los embalajes habían sido remitidos desde Roma por Thomas Jenkins, amigo de Mengs, al que proporcionaba clientes de la aristocracia británica que visitaban la Ciudad Eterna¹¹⁹, y que actuaba como agente del pintor para la adquisición de moldes que formaban la base de su estudio¹²⁰.

Cuando el alemán se trasladó a Madrid, Jenkins continuó gestionando los asuntos del artista, vendiendo sus cuadros, enviándole encargos, y procurándole vaciados como se discierne de la correspondencia entre Antonio Rafael Mengs y su discípulo Ghelli.

En la *Nota de las Personas, Generos y Equipages que se embarcan en Napoles para España à thenor de las R^s Ordenes de S.M. Cat^{ca} á bordo del Navio de Guerra el Velasco del mando de Dⁿ Pedro Castejon á su vuelta á Cartagena*¹²¹ se comprendían entre los *Fardos de particulares (...)* *Doze Cajones de Modelos del Pintor Mengs.* (Documento anexo n° 4)

Sin embargo los cajones no llegaron a tiempo desde Roma y no pudieron embarcarse junto a los que estaban bajo el cuidado de Paderni de Herculano. En realidad aquellos aparecieron cuando el barco estaba en la rada a punto de zarpar, pero el comandante, Pedro González de Castejón, se negó a subirlos a bordo al no tener orden precisa para hacerlo, como explicaba Anibal Paderni, hijo del conservador del Museo de Portici a Tanucci. Este último expidió un informe a Squillace participándole de lo ocurrido y se comprometía a enviarlos en el primer barco que zarpase para España¹²². (Documento anexo n° 5)

Por fin pudieron ser consignados en el Triunfante que partió de Nápoles según Tanucci¹²³ la tormentosa noche del doce de noviembre de 1765, llegando a Cartagena tras un largo viaje. El veintinueve de noviembre, Squillace anunciaba al conde de Bolognino, gobernador de dicha

¹¹⁷ Rafael Antonio Mengs.

¹¹⁸ Archivio di Stato di Napoli (ASN) Casa reale antica, fascículo 1541, inc. 48, citado en STRAZZULLO, F.: "Alcubierre- Weber- Paderni: Un difficile Tandem nello scavo di Ercolano-Pompei-Stabia" en *Accademia di Archeologia lettere e belle arti*. Nápoles. 1998. Aquí pp. 81-83.

¹¹⁹ FORD, B.: "Thomas Jenkins, Banker, Dealer and Unofficial English Agent" en *Apollo*, XCIX, 1974, pp. 416-425; ASHBY, T.: "Thomas Jenkins in Rome" en *Papers of the British School at Rome*. vol. VI, 1913, pp. 487-511; PIERCE, S.R.: "Thomas Jenkins in Rome" en *The Antiquaries Journal*, vol. 45, 1965, pp. 225-229.

¹²⁰ BOIME, A.: *El arte en la época de la Revolución 1750-1800*. Madrid. 1994. p. 90.

¹²¹ AGP. Carlos III, 142.

¹²² AGP. Carlos III, 142.

¹²³ TANUCCI, B.: *Epistolario*. Edición de D'ADDIO, M. Nápoles. 2000. vol. XVI, 1765-1766, p. 271.

ciudad, que Mengs mandaría a alguien de su confianza para recoger las cargas en la aduana¹²⁴ y el tres de diciembre atracaba el Triunfante con los géneros y fardos del Real Servicio¹²⁵ según transmitía Squillace a Tanucci.

Así se cumplía el deseo de Mengs de tener en su taller madrileño parte de los yesos que había ido adquiriendo con anterioridad. Fue sin embargo durante su estancia en España cuando la colección de vaciados del artista se incrementó considerablemente como sabemos por el carteo que mantuvo con su discípulo el pintor ferrarés Raimondo Ghelli¹²⁶, que había permanecido en la casa de Mengs en Roma y que se ocupaba de algunos asuntos del maestro. Es en la correspondencia con Ghelli y su cuñado von Maron donde se señala significativamente cuáles deben ser los canales, los contactos, los intermediarios y las estrategias para obtener buenas copias, así como los formadores que podían realizar los vaciados.

Por aquel tiempo las relaciones de Mengs con la Academia de Bellas Artes de San Fernando eran ya complicadas¹²⁷, aunque a la vez su opinión era respetada y en octubre de 1766 se nombraban nuevas cátedras a sugerencia del alemán para ampliar los estudios¹²⁸ de anatomía, yeso, perspectiva, colorido, estampas, modelo vivo, para los que el pintor proponía los nombres de los profesores que debían dirigirlos.

En las mismas fechas demandaba el artista jurar la plaza de Primer Pintor de Cámara¹²⁹, como se le había prometido cuando aún estaba en Roma, gracia que se le concedió unos días después.

La primera carta conservada, con mención al tema de los yesos, está fechada el tres de febrero de 1766 y en ella el artista declaraba haberse enterado de *che si trovino in Roma le forme del Laocon del'Apolo di belvedere e di diverse altre Statue Antiche*, por lo que le rogaba a Ghelli se informase *di tutto quello che in hoggi si trova di giessi belli, sia di teste, busti o figure, e mandarmi di quelle con la magior sollecitudine una nota con li prezzi di cad'una figura in pezzi, e delle altre cose che si trovano da tutti li formatori*¹³⁰ di Roma con intención de adquirirlos. (Documento anexo nº 6)

¹²⁴ Archivo General de Simancas. (en adelante AGS). Secretaría y Superintendencia de Hacienda, legajo 965. Este dato me lo proporcionó M^a Carmen Alonso Rodríguez a quien se lo agradezco nuevamente.

¹²⁵ AGP. Carlos III, 143.

¹²⁶ Tal correspondencia fue editada y comentada por EINEM, H. von: *Anton Raphael Mengs. Briefe an Raimondo Ghelli und Anton Maron*. Gotinga. 1973.

¹²⁷ AGUEDA VILLAR, M.: *op.cit.* (1983) pp. 445 y ss.

¹²⁸ AGUEDA VILLAR, M.: *op.cit.* (1983) pp. 451 y ss. y documentos 9 y 10.

¹²⁹ La documentación relativa a este tema del AGP, está transcrita en LEÓN TELLO, F. J. y LEÓN SANZ, I. M.: *op.cit.* pp. 460-461.

¹³⁰ EINEM, H. von: *op.cit.* carta nº 1, p. 39.

Añadía además que era preferible mantener en secreto que el interés procedía de él: *la prego aggiungere quella della maggior segretezza che tal comisione venga da mia parte*, quizás para evitar las malas jugadas de los astutos vendedores como confirmaba también Bianconi en su biografía del artista: *il prezzo esorbitante, che talvolta gli scaltri venditori a lui ne domandavano*¹³¹.

Pero no debía ser tarea fácil lograr tales piezas, y así se lo hizo saber el ferrarés a Mengs, respondiendo este último que no dejara pasar la oportunidad de comprar todo lo que fuera posible, así como estar atento a las probables ventas en los talleres de los artistas, como él mismo debía haber hecho, y recordando seguramente la época en que había conseguido yesos procedentes del estudio de Manglard: *vedo che sara difficile trovare le Statue del Laocoonte e del Apollo non ostante la prego non tralasciare diligenza per aquistar tutto quello che sara possibile e se vi fosse qualche studio di Pittore da vendere che fosse al caso non perdi nisuna occasione cossi*.¹³² En algunas situaciones la falta de matrices frescas motivaba que se recurriera a colecciones ya formadas y eventualmente en venta.

La misiva que dirigía el maestro a su discípulo en dicha ocasión se refería en su totalidad a la empresa de los vaciados y entre otras cuestiones manifestaba que deseaba tener los yesos duplicados en sus talleres tanto de Madrid como de Roma para poder disfrutar de ellos: *ancor che io tenghi alcune cose nel mio Studio a Roma desidero tenerle ancora qui senza muovere quelle di la e le cose che io non tengo a Roma desidero che si completino acio li abia qui e la poiche spero passare di tempo in tempo a veder Roma; la prego sciegliere tutte le cose che si trovano dopie in mia Casa e quelle inviarmi*.

También su cuñado Anton von Maron se empleaba en la transacción de los vaciados pero esto no debía *storbare a Vostra Signoria di fare tutte le diligenze mentre come gia ho detto desidero aver le cose duplicate*.

De nuevo insistía a su asistente que no dejara de pasarse por los estudios de pintores y escultores donde podría encontrar obras de buena calidad, tanto estatuas, estatuillas, *putti del Fiamingo, busti, teste, pezzi del antico o pur bassoriglievi* instándole particularmente a visitar el del abad Filippo Farsetti¹³³, pues *il Signor Hipolito*, que trabajaba para él tenía en su tiempo

¹³¹ BIANCONI, G. L.: *op.cit.* p. 80.

¹³² EINEM, H. von: *op.cit.* carta nº 2, pp. 39-40.

¹³³ El veneciano Abad Filippo Farsetti (1703-1774) poseía una importante colección de vaciados que alcanzó gran fama y que fue visitada entre otros por Goethe o Canova. *Enciclopedia Italiana*, vol. XIV, p. 841; ANDROSOV, S. O.: “La Collezione Farsetti” en ANDROSOV, S. O. (ed.): *Alle origini di Canova. Le terrecotte della collezione Farsetti*, Catálogo de Exposición. Roma-Venecia. 1991. pp. 15-22. LASTESII, N.: *De Musaeo Philippi Farsetti, Epistola ad Cortonensium academiam*. Venecia. 1764. *Museo della Casa eccellentissima Farsetti in Venezia*. Venecia. 1778. Antonio Canova cuando llegó a Venecia fue un asiduo visitante de la galería de yesos de Farsetti, donde tuvo su primer contacto con el

diversi gessi da vendere fra quali era un Laocoonte ed altre figure e teste, que debía comprar para él en caso de que aún los tuviera.

Le indicaba además otra vía para obtener vaciados, a través del ya citado Thomas Jenkins, que se los había ofrecido a Mengs en una carta y que habría de proporcionarle algunos como se verá en el catálogo analítico del presente estudio: *non mi resta che di pregarla di andare da mia parte dal Signor Jenkins consultarsi con Lui e pregarlo da parte mia di consegnarle tutto quello che il detto ha avuto bonta di offerirmi nel ultima sua Lettera*.

Por último recomendaba el artista cómo debían embalsarse los vaciados para que no sufrieran daños durante el trayecto, para lo cual no debían fijarse dentro de las cajas con madera o tablones, así como controlar que entre el serrín no hubiera trozos de madera que pudiera deteriorarlos; y ordenaba además al pintor ferrarés ir empaquetándolos para mandarlos a España *al mio primo ordine*. (Documento anexo nº 7)

Estos modelos que Ghelli habría de ir enviándole son los que componen la lista de los que el artista tenía en su taller madrileño y que ha sido utilizada, junto a los elencos de los yesos procedentes de Roma y Florencia, para identificarlos en la Academia de San Fernando.

A finales de 1767 el maestro explicaba a su discípulo cómo se tenía que formar un buen artista, para lo que aconsejaba, una vez que el aprendiz dominara el estudio de la anatomía, la perspectiva y el claroscuro, *apprendere dall'antico, e dalle opere degli uomini grandi le belle forme*.¹³⁴ Y en la misma carta volvía a tocar el tema de los vaciados, especificando algunos de los que le interesaban, y aclarando que con mucho agrado le gustaría tener también los moldes: *V.S. mi domanda se vorrei un getto dell'Antinoo? Anzi ne vorrei due, uno intiero, ed un altro in pezzi; ma più volentieri acquisterei la forma, se Mr. Luigi la volesse dare. Mi dicono, che esso tiene le forme di molte teste di filosofi, che avrei piacere d'avere. Desidererei anche sapere, quanto costerebbe il gruppo del Nettuno del Bernini; e che ella mi facesse il piacere di domandare ai formatori, quanto importerebbe per formare il gruppo del Laocoonte con gli figli, e l'Apollo di Belvedere*. (Documento anexo nº 8)

Tal era la curiosidad de Mengs de conocer lo que Ghelli iba adquiriendo en Roma que en verano de 1768 le pedía una lista con los yesos que tenía en aquel momento, muchos de los cuales no había visto aún, y se alegraba de que se hubiera formado el *Torso del Belvedere*¹³⁵,

arte antiguo. CANOVA, A.: *I Quaderni di Viaggio (1779- 1780)*. Recogido por BASSI, E. (ed.) Roma y Venecia. 1959. p. 18.

¹³⁴ FEA, C.: *op.cit.* pp. 382-383. EINEM, H. von: *op.cit.* pp. 85-86, nota 1.

¹³⁵ En otra carta del catorce de noviembre de 1768, carta nº 13, pp. 52-53 agradecía a Ghelli *di avermi procurato il Torso*, y le decía que no se preocupara por no haber conseguido la Cleopatra, también en el Belvedere, *poco inporta essendone maggiore la spesa in comparazione del utile e bellezza for del tutto insieme, che e bellissimo*.

pidiéndole además que intentara *far formar le teste de Fiumi e di una venere de medemo cortile che al'ochi miei e bella*¹³⁶. Las cabezas de los *Ríos* y de la *Venus*¹³⁷ del Belvedere pudieron formarse y se conservan en la Academia de San Fernando y la Skulpturensammlung de Dresde, pero no ocurrió así con la figura *del Comodo o sia Ercole* que también atraía al maestro y que seguramente no pudo ser conseguida. (Documento anexo nº 9)

Dos personas que aparecen mencionadas con frecuencia en el intercambio epistolar y que jugaron un papel fundamental para la consecución de permisos para extraer vaciados en el Vaticano fueron *Monsignor Riminaldi*¹³⁸ y *Monsignor Magiordomo*, es decir Giovanni Battista Rezzonico¹³⁹, a los que el artista expresa su agradecimiento en repetidas ocasiones.

El primero de ellos, Gian Maria Riminaldi, procedía de Ferrara, como el propio Raimondo Ghelli, al que encargaría pintar una serie de retratos de ilustres ferrareses. Jurista, eclesiástico y *connoisseur*, supervisó la reforma de la *Accademia del Disegno* de Ferrara, a la que él mismo donó a su muerte una colección de estampas y vaciados¹⁴⁰. Tuvo una carrera eclesiástica de gran relevancia, manteniendo contacto con los más avanzados círculos artísticos e intelectuales del momento y en 1750 fue nombrado *Accademico d'Onore* de la *Accademia di San Luca*, fundando cuatro años más tarde junto a Mancini y el cardenal Silvio Valenti Gonzaga la *Accademia del Nudo*¹⁴¹ en Roma, donde conoció a Mengs, profesor¹⁴² de la misma academia.

En las décadas siguientes continuó la amistad y el patronazgo por parte del prelado y como hemos dicho ayudó al pintor, junto al cardenal Rezzonico, a obtener yesos de gran calidad, facilitando a Ghelli las complicadas operaciones que para ello debían proseguirse.

¹³⁶ EINEM, H. von: *op.cit.* carta nº 7, p. 45.

¹³⁷ En la Skulpturensammlung de Dresde se conserva el vaciado de esta cabeza de Afrodita, variante de la de Cnido de Praxíteles, que se encuentra actualmente en el almacén del Vaticano, pero que en el momento en que Mengs redactó la carta se exponía en el Cortile del Belvedere donde estuvo hasta la fundación del Museo Pio Clementino, cuando pasó a la Galleria delle Statue. KIDERLEN, M.: *op.cit.* nº 20, p. 209. Al no conocer detalladamente la colección de vaciados de Mengs von Einem supone erróneamente que se trata de la *Venus ex Balneo*, también en el Belvedere, EINEM, H. von.: *op.cit.* p. 90, nota 9.

¹³⁸ TURRILL, C.: "Gian Maria Riminaldi and the Affari of the Busts" en *The Art Bulletin*, vol. 74, nº 3, 1992, pp. 441-452. Aquí p. 442, nota 14. Para relación entre Riminaldi y Mengs ver también D'AVENIA, L.: "Giovanni Maria Riminaldi, Mengs e Pacetti. Mecenatismo romano di un cardinale ferrarese" en *Roma moderna e contemporanea*, nn. 2-3, 2005, pp. 365-379.

¹³⁹ Aunque von Einem: *op.cit.* p. 91 nota 4, lo identifica erróneamente con el sobrino del papa Clemente XIII, Carlo Rezzonico, cardenal camerlengo y cardenal presbítero de San Clemente, se trata en realidad del también pariente del Papa, Giovanni Battista Rezzonico. TURRILL, C.: *op.cit.* p. 442.

¹⁴⁰ TURRILL, C.: *op.cit.* p. 443.

¹⁴¹ PIETRANGELI, C.: "L'Accademia del Nudo in Campidoglio" en *Strenna dei Romanisti*, xx, 1959, pp. 123-128. Aquí p. 124.

¹⁴² PELZEL, T.: *op.cit.* p. 52.

Cuando Mengs murió en 1779, Riminaldi recibió el cometido de Pío VI¹⁴³ de encargarse de la familia y herencia, y comisionó la placa conmemorativa que adorna la tumba del pintor en la iglesia de SS. Michele e Magno.

Las muestras de agradecimiento por parte del artista hacia los dos personajes se repiten numerosas veces en las cartas y en noviembre de 1768 escribía a su discípulo: *ma quando Vostra Signoria mi dara aviso di aver ricevuto li Gessi allora non mancherò di dar le Grazie ed a Monsignor Riminaldi ed a Sua Eminenza il Maggiordomo*¹⁴⁴.

Parece sin embargo que había dos canales para procurarse modelos en yeso, una vía era la petición regular de una licencia para formar todo lo que se pudiera, como ocurría por ejemplo con determinadas instituciones como la Academia de Francia en Roma y que conllevaba habitualmente la cesión de un primer vaciado¹⁴⁵, pero existía además la posibilidad como decía el propio Mengs de *formare furtivamente o sotto mano*.¹⁴⁶

Aunque sentía que Ghelli se hubiera tomado tantas molestias para conseguir los permisos pertinentes, le advertía para que no perdiera la oportunidad de seguir también el procedimiento “ilegal” como hacían otros: *ma già che ha fatto tanto la priego ancora che se a caso si possono avere ancora altri gessi sotto mano non perda l'occasione, fosse ancora un gesso del Ercole di Palazzo Farnese, e le parti antiche della Flora, le prenderei non che l'altre cose più maneggevoli, e men costose*¹⁴⁷. (Documento anexo nº 10)

Un par de meses después insistía sobre el tema y apuntaba *desidero ancora sapere se vi fosse alcuna strada segreta per ottenere la licenza di formare le Statue della Villa Borghese, e Ludovisi*¹⁴⁸, colecciones más restringidas que al pertenecer a particulares resultaban más difíciles de alcanzar.

La misma Academia de San Fernando requería por aquellas fechas un permiso para formar todas las bellas estatuas de Roma y Florencia, tanto modernas como antiguas, y Monsignor de Azpuru¹⁴⁹ suponía que el Papa no podría negarse una segunda vez ya que había concedido la licencia a *una corte Heretica*¹⁵⁰. Mengs conocía bien el asunto pues junto a Felipe de Castro

¹⁴³ PASTOR, L.: *The History of the Popes*. Londres. 1952 (Traducción al inglés de E.F. Peeler) vol. xxxix, p. 87.

¹⁴⁴ EINEM, H. von: *op.cit.* carta nº 13, pp. 52-53.

¹⁴⁵ DONATI, F.: *op.cit.* p. 74.

¹⁴⁶ EINEM, H. von: *op.cit.* carta nº 11, pp. 50-51.

¹⁴⁷ EINEM, H. von: *op.cit.* carta nº 8, pp. 46-47.

¹⁴⁸ EINEM, H. von: *op.cit.* carta nº 15, p. 55.

¹⁴⁹ Tomás Azpuru y Giménez (1713-1772) embajador español en Roma, arzobispo de Valencia.

¹⁵⁰ Según von Einem: *op.cit.* p. 93, nota 4, se hacía referencia seguramente a la corte prusiana pues Federico el Grande estaba por aquellos años adquiriendo antigüedades en Roma, sin embargo Roettgen asegura que no se trataría de la corte prusiana sino de la de San Petersburgo. ROETTGEN, S.: *op.cit.* (1981), p. 135, nota 26. (Ver en el presente estudio Documento anexo nº 11). Así lo afirmaba también, el diecinueve de enero de 1769, Preciado de la Vega desde Roma a su embajador Manuel de Roda,

había confeccionado un elenco de los modelos en yeso necesarios para la Academia¹⁵¹ como veremos más adelante.

El embajador español en Roma había escrito a los responsables de la Academia avisándoles de que era el momento oportuno de pedir la autorización, lo que hacía suponer a Mengs que esto fuera *istigazione della medema Corte di Roma, o del Signore Maggiordomo*¹⁵². El pintor trata el tema en repetidas ocasiones y poco después se quejaba a su alumno de la impotencia que sentía en la institución y de lo poco estimado que se sentía en España: *Toccante alla comissione delle forme che si dovranno fare per Spagna so che le hanno di gia scritto a Preziado a Vostra Signoria sara ben informato che io non posso niente in queste paese, e meno nel'Accademia*¹⁵³.

Una cuestión que intranquilizaba al pintor era la constante venta de antigüedades y la disolución de algunas colecciones romanas y planteaba a Ghelli adquirir al menos los vaciados de las esculturas exportadas, independientemente de la calidad de éstas, para poder seguir contemplándolas: *In caso che Ella sapi di alcun pezzo d'antico che va foro che sia bello veda sempre di aver qualche giesso sia di teste o di figure panegiate, acio almeno resti la memoria a Roma e se occorre cerchi di farli formare ancor che non siano cose della maggior eccellenza, per che a tempo mio ho visto uscir fra molte altre cose una bellissima figura panegiata che non saprei trovare l'uguale a Roma de teste poi escono quasi ogni giorno pezzi bellissimi e questo e un punto importante per mè di avere il piu che posso di tutte le cose antiche che sortono di Roma*¹⁵⁴. (Documento anexo nº 11)

El catorce de noviembre de 1768 le confesaba a Ghelli que había experimentado *gran piacere se mi danno li Primi getti delle Statue di Belvedere*¹⁵⁵, lo que significaba que eran los primeros vaciados extraídos de una forma y en consecuencia los más perfectos, de las más excelsas esculturas, las del Belvedere. Teniendo éstos Mengs le instaba para que buscara a algún joven escultor que *con gran attenzione ed amore* pudiese *rinetarli*, es decir limpiarlos y

avisándole de que *Aquí entretanto se van vaciando las mejores estatuas para Moscovia, de modo que la Academia de Petreburgo se vá a hazer celebre y rica de cosas p^r donde puedan adelantarse aquellos Rusos*. Biblioteca Nacional de España, (en adelante BNE) Mss. 12.757. Correspondencia de Preciado de la Vega con Manuel de Roda. El veintiséis de abril de 1770 en otra misiva redactaba el director de los pensionados españoles en la capital italiana: *Se vè que los Moscovitas procuran en todo el mayor adelantamiento, y que un dia han de ser celebrados. Muchas cosas han comprado aquí p^a estudio de aquella Acadimia (sic) e[]linea de yesos vaciados p^r estatuas y de otras antigüedades &*.

¹⁵¹ Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, (en adelante RABASF) Legajo 5/CF-2.

¹⁵² EINEM, H. von: *op.cit.* carta nº 13, pp. 52-53. (Documento anexo nº 12).

¹⁵³ EINEM, H. von: *op.cit.* carta nº 14, p. 54. (Documento anexo nº 14).

¹⁵⁴ EINEM, H. von: *op.cit.* carta nº 11, pp. 50-51.

¹⁵⁵ EINEM, H. von: *op.cit.* carta nº 13, pp. 52-53.

quitarles las posibles rebabas que hubieran quedado en la superficie, con la intención de sacar de ellos sucesivas copias en escayola.

En una ambiente que le resultaba hostil, como no hacía más que reiterar en alguna de sus cartas a Roma, el único consuelo y deleite que encontraba era saber que se habían adquirido nuevos vaciados en su nombre, el artista declaraba que viviendo privado de toda suerte de placeres *for di quello di sentire da Vostra Signoria che ha acquistato qualche giesso bello*.¹⁵⁶ (Documento anexo nº 12)

El pintor no estaba unido a Ghelli sólo por razones profesionales, sino también, como testimonian muchas observaciones de carácter personal contenidas en sus cartas, por vínculos de amistad. Cada vez más frecuentemente Mengs expresaba su soledad y se lamentaba de la falta de sinceridad y estima con que era tratado en España y demandaba a su colega que le narrara todo aquello que aconteciera en Roma; seguramente para no sentirse tan lejos de todo lo que amaba y añoraba. Por las mismas fechas las relaciones con la Academia de San Fernando se habían deteriorado hasta tal nivel que el pintor presentaba la renuncia definitiva¹⁵⁷ de su cargo en la misma.

En la correspondencia de finales de 1768, prácticamente en todas sus misivas, deja constancia de su infelicidad y sólo cambia de tema y parece animarse cuando escribe sobre los modelos en yeso. Apuntaba que en su tiempo trabajaban dos formadores en Roma, a los que se podría realizar encargos: *il piu pratico era Alessandro, ma il piu pulito era Bartolomeo*¹⁵⁸ y consideraba que éste último era el más indicado para las labores que él deseaba. (Documento anexo nº 13)

En diciembre de aquel año recibía la noticia de Ghelli que llegarían a su casa *li gessi delle cinque figure*, donde se hacía referencia muy probablemente a esculturas extraídas del

¹⁵⁶ EINEM, H. von: *op.cit.* carta nº 13, pp. 52-53.

¹⁵⁷ AGUEDA VILLAR, M.: *op.cit.* (1983) pp.454, 471-473, documento nº 19.

¹⁵⁸ EINEM, H. von: *op.cit.* carta nº 14, p. 54. Las noticias sobre los formadores son escasas, pues al ser considerados artesanos y no artistas, no ha quedado demasiado rastro de sus biografías, pero Alessandro Mazzoni y Bartolomeo Maltavelli (o Matarelli, como le llamaba Mengs) aparecen mencionados en el *Diario ordinario* (9 de julio de 1786, nº 7962, p. 2), con motivo de los trabajos de formación de estatuas que llevaron a cabo para la zarina de Rusia en Roma: *Trovandosi qui da qualche tempo Sua Eccellenza il Sig. Schouvaloff, luogotenente Generale di Sua Maestà Czarina delle Russie, ed avendo ottenuto le debite licenze di far formare le Statue più celebri, che in questa Metropoli conservansi, con la soprintendenza del Sig. Cav. Paolo Posi si è dato principio all'opera, dalli Signori Alessandro Mazzoni Romano, e Bartolommeo Maltavelli Milanese, a formare le Statue, che si conservano nel Cortile di Belvedere del Palazzo Pontificio Vaticano, e quelle del Museo Capitolino in Campidoglio. Delle Statue formate, che faranno, si devono trasportare a Pietroburgo Capitale della Russia, dove Sua Maestà l'Imperatrice vuole aprire un pubblico Studio di Pittura, e Scultura*. Publicado por HYDE MIRROR, V.: "References to Artists and Works of Art in Chracas' *Diario ordinario*, 1760-1785" en *Storia dell'arte*, 1982, nº 46, pp. 218-277. Aquí p. 233. El hecho de que Mengs los tuviera en gran consideración para encargarles sus yesos, así como la soberana rusa, muestra que debían ser dos de los mejores vaciadores del momento en la ciudad pontificia.

Vaticano, ya que a renglón seguido le suplicaba que se las agradeciera a sus dos contactos en aquel lugar, al cardenal Riminaldi y al *Monsignor Maggiordomo*¹⁵⁹, y añadía que comprobara que estuvieran bien formados.

Parece que el pintor reflexionaba sobre la posibilidad de ampliar la empresa y le rogaba preguntar al formador anteriormente mencionado, Bartolomeo Matarrelli, si tendría tiempo para *sopraformare queste Statue*, es decir sacar, como se ha dicho, copias sobre los primeros vaciados, y cuánto costaría tal faena, considerando que esto era una *grandissima differenza di sopraformar li in pezzi col formarli sul Marmo*.¹⁶⁰

Quería además el maestro que se le tuviera informado de todas las circunstancias: de las estatuas que se habían formado ya, si se habían abonado los trabajos, así como del tiempo necesario para elaborarlas, *per potermi regolare e sapere in quanto tempo si possono sperare, ancora vorrei sapere quale Statue si hanno ancora da formare tanto del Moderno come del Antico, e si vi è ancora alcun formatore buono, che stia disoccupato*. Lo que nos muestra la disposición pero también la ambición del artista en obtener más yesos. (Docum. anexo nº 14)

Y de nuevo como había hecho anteriormente preguntaba al ferrarés *se si fosse alcuna strada segreta per ottenere la licenza di formare le Statue della Villa Borghese, e Ludovisi*, que por lo general no concedían permisos para extraer vaciados de sus esculturas.

Además de las copias a tamaño natural, más difíciles de conseguir por todos los permisos que exigían a causa de los posibles daños que podían sufrir los originales, Mengs se interesaba también por los pequeños modelos *di tre palmi*, que podían crear los jóvenes escultores, de las estatuas que se contemplaban en villas y palacios, entre las que había algunos ejemplos de gran belleza y buena ejecución de los paños, y en las que no quería invertir mucho ya que no necesitaba que estuvieran muy “terminadas”.

Sin embargo Mengs no reparaba en gastos para los vaciados de las más ansiadas esculturas y más de una vez afirmaba que no le parecían caros, si se tenía en cuenta su belleza, *poi che questa non ha prezzo possibile*¹⁶¹. En dichos casos no le importaba la cuantía de los desembolsos¹⁶², por lo que no era necesario que Ghelli se incomodara y perdiera el tiempo en hacer las cuentas¹⁶³.

¹⁵⁹ EINEM, H. von: *op.cit.* carta nº 15, p. 55.

¹⁶⁰ EINEM, H. von: *op.cit.* carta nº 15, p. 55.

¹⁶¹ EINEM, H. von: *op.cit.* carta nº 16, pp. 56-57.

¹⁶² EINEM, H. von: *op.cit.* carta nº 15, p. 55: *non importa che anche costino alquanto cari*.

¹⁶³ EINEM, H. von: *op.cit.* carta nº 13, pp. 52-53: *Ricevo (...) e con essa il Conto delli ultimi Gessi che mi fece la Grazia di Comprare per me, ma non mi pare aver gliello richiesto, per cui motivo mi ha fatto specie*. EINEM, H. von: *op.cit.* carta nº 16, pp. 56-57: *era superfluo incomodarsi di far li conti del costo per che a me sembrano assai bon mercato, non in riguardo della Lor bellezza*.

Con fecha de veinte de diciembre de 1768 el pintor enviaba dos cartas a diferentes personas, tratando del tema de los modelos en yeso. Una de ellas iba dirigida al incondicional Raimondo Ghelli, en la que notificaba que había recibido la grata noticia de la adquisición de los yesos de aquellas sublimes estatuas del Belvedere o sia Torre di Venti¹⁶⁴, significando seguramente que éstos habían llegado a su domicilio. (Documento anexo nº 15)

La segunda iba remitida a Bernardo Martínez del Barranco, pintor riojano que desde 1765 a 1769 viajó por distintas ciudades italianas, donde estuvo copiando y estudiando las obras de los antiguos maestros, especialmente Correggio, y que a su regreso a España trabajó bajo la dirección de Mengs. En diciembre de 1768 se encontraba en Parma y había escrito al alemán comunicándole la muerte de un escultor de aquella ciudad, implicando por tanto la viabilidad de adquirir los moldes de su taller para la Academia de San Fernando.

Sin embargo como la institución había decidido ya hacer formar todas las estatuas, para lo que se habían dado ya las órdenes oportunas¹⁶⁵, Mengs no había creído conveniente hasta ese momento notificarlo a los consiliarios. Sin embargo parece que aquel encargo nunca llegó a realizarse y que la Academia nunca obtuvo los yesos mencionados, siendo los del artista alemán los que vendrían a cubrir aquella falta.

El propio pintor se interesaba por el estado y precio de las formas y preguntaba a Martínez del Barranco si en Parma había algunos formadores capaces de ejecutar buenas copias, aprovechando la ocasión: *Ella mi faccia il piacere d'informarsi, in che stato siano quelle forme; perchè ho inteso, che quella dell'Ercole restasse maltrattata quando ne fecero il primo gesso; e desiderere (sic) sapere se in Parma vi siano formatori capaci di fare gessi, e quanto verrebbero a costare ognuno: perchè allora potrebbe forse tornare a conto di farne acquisto per maggior sollecitudine, a minor costo.* (Documento anexo nº 16)

En la carta despachada a Ghelli unos días después¹⁶⁶, el artista veía natural que muchos se sintieran atraídos por los yesos de las estatuas del Belvedere, por lo que juzgaba oportuno, “sopraformarlos” para poder hacer negocio con ellos. Deseaba además que intentara obtener permiso de Thomas Jenkins para “sopraformar” las piezas que él obtenía, que no debían ser pocas si consideramos las buenas relaciones de que disfrutaba el británico, sobre todo cuando éstas todavía no estuvieran ensambladas. Había dos vaciados de los de Jenkins que le llamaban particularmente la atención y a los que él no había tenido acceso a pesar de las

¹⁶⁴ Al Belvedere se le denominaba también Torre de'Venti, por las bellas vistas que se disfrutaban desde allí, pero también porque por su situación se hallaba muy expuesto a los vientos. EINEM, H. von: *op.cit.* p. 96, nota 2. JUSTI, K.: *Winckelmann und seine Zeitgenossen*. Leipzig. 1898. vol. II, p. 35.

¹⁶⁵ FEA, C.: *op.cit.* pp. 386-387.

¹⁶⁶ EINEM, H. von: *op.cit.* carta nº 17, p. 57

insistencias: *il Marte sedente ed il Gruppo del Lucio Papirio*, ambos de la codiciada colección Ludovisi.

Añadía además *Se puole aver quelli busti e che siono di singolar freschezza li prenda pur insieme con la Venere delle belle natiche che ha fatto benissimo di prendere*, cuyo vaciado¹⁶⁷ se encuentra actualmente en la Antikensammlung de Dresde.

En cuanto al disgusto que había tenido *il Signor Generale*¹⁶⁸, *di non sapere che li Gessi del Belveder erano per me*, entre otras cosas porque el pintor le había pedido discreción a su colaborador y mantener la empresa en secreto, podía resarcirse de manera sencilla y ventajosa por supuesto para Mengs, *se Egli vole favorirmi qualche altro gesso, e se io posso aver l'onore di servirlo in qualche cosa sia in quello che Vostra Signoria propone o con qualche opera equivalente al valore de Giessi lo ricevero con piacere*. (Documento anexo nº 17)

De este modo el artista se declaraba dispuesto a realizar un trueque de vaciados a cambio de alguna de sus obras con Giovanni Battista Visconti. Parece ser que éste, sucesor de Winckelmann en el cargo de *Commissario delle Antichità di Roma*, no se había enterado que Mengs estaba solicitando permisos para extraer vaciados, por lo que decía sentirse consternado por no haber podido ayudar al pintor en aquella coyuntura. Este último se mostraba sin embargo dispuesto a aceptar los vaciados que posteriormente se le ofrecieran así como a efectuar el mencionado intercambio de yesos por pintura.

El dos de marzo de 1769, el pintor solicitaba a Carlos III el permiso para traer a España a su mujer y la mayor de sus cinco hijas, y *à lo menos lo mas necesario de sus Modelos de Yeso*, que podrían conducirse *con la ocasion de la buelta del Navio de V.M. que trasportaria desde Alicante á Civitavecchia el Em^{mo} Cardenal Patriara*¹⁶⁹. La respuesta no se hizo esperar pues al día siguiente el ministro de Marina e Indias, Julián de Arriaga, escribía al Secretario de Estado de Hacienda, Miguel de Muzquiz¹⁷⁰ que se le había dado orden *al Comandante del Navio Atlante Dⁿ Alejo Rubalcava*¹⁷¹ para que así se cumpliera. (Documento anexo nn. 18 y 19)

Muchos de los yesos que llegaron eran desconocidos para Mengs, ya que su discípulo los había adquirido precisamente durante los años en que el pintor había residido en España, como se ha mencionado y quedaba expresado en la correspondencia, y es posible que en alguno de los envíos los yesos llegaran rotos, como exponía el maestro en otras de sus cartas:

¹⁶⁷ KIDERLEN, M.: *op.cit.* nº 60, pp. 224- 225.

¹⁶⁸ Según von Einem se haría referencia a Giovanni Battista Visconti, que llegó a ser el primer director del Museo Pio Clementino.

¹⁶⁹ AGP. Expediente personal de Mengs, Caja 673. Exp. 24.

¹⁷⁰ Miguel de Muzquiz fue nombrado posteriormente Ministro de Hacienda por Carlos III.

¹⁷¹ AGP. Expediente personal de Mengs, Caja 673. Exp. 24.

*molto mi dispiace pero che li gessi di nuovo siano rotti, ma spero che questa sara la lor ultima disgrazia.*¹⁷²

Fue a finales de aquel mismo año cuando el artista pidió autorización a Carlos III para ir a Italia a restablecer su delicada salud¹⁷³, merced que le fue inmediatamente concedida y que aprovechó además para lograr más vaciados.

En aquel viaje habría de acompañarle su ayudante Alexandro Citadini, empleado también en las obras del nuevo Real Palacio, *para que lo asista en aquella ciudad a preparar los lienzos, colores y pinceles y otras cosas que necesite de su profesion*¹⁷⁴, lo que nos hace pensar que Mengs no iba a Italia sólo a descansar y reponerse, sino como siempre también a trabajar.

Su primera escala fue Florencia, adonde llegó evidentemente con la recomendación real desde Madrid, ya que el gran duque de Toscana, Pedro Leopoldo, príncipe real de Hungría y Bohemia y archiduque de Austria, que con el tiempo asumiría el imperio del Sacro Imperio Romano Germánico y la monarquía de Hungría y Bohemia, estaba casado con la hija de Carlos III, la infanta M^a Luisa.

La relación del artista con el gran duque llegó a ser muy estrecha y si debemos creer a Puccini, secretario de la *Reale Accademia di Fiorenza*, fue a causa del *consiglio del celebre Raffaello Mengs* por lo que se decidió trasladar a Roma los mármoles más exquisitos de su pertenencia, añadiéndose a ello para embellecer Florencia los yesos extraídos de las obras maestras que se conservaban entonces *nei privati, e pubblici musei di quella città*.¹⁷⁵ Con los originales adornó la *Real Galleria* y con los segundos creó una *vastissima collezione*, para la instrucción pública en la academia de bellas artes de la ciudad.

Bien es cierto que a un personaje del calibre de Mengs, pintor de corte, con excelentes contactos con los gobernantes italianos y españoles y realizador de numerosos encargos para el Papa y otros representantes de la Iglesia, no debía resultarle complicado obtener los permisos necesarios para extraer vaciados de las más valoradas esculturas clásicas. Del mismo modo en Florencia fue su amistad con su regente lo que le facilitó el acceso a las piezas más anheladas. El pintor, que durante su estancia en la ciudad toscana, retrató a la familia gran ducal, residió con ésta en el Palazzo Pitti¹⁷⁶, y su intimidad llegó a ser tal que en 1771, cuando nació su hija Maria Luisa Leopolda Antonia, bautizada con tan significativos

¹⁷² Forli, Biblioteca Comunale, Fondo Piancastelli, citado por ROETTGEN, S.: *op.cit.* (2003) pp. 529-530

¹⁷³ AGP. Expediente personal de Mengs, Caja 673. Exp. 24.

¹⁷⁴ MATILLA TASCÓN, A.: *op.cit.* p. 232.

¹⁷⁵ PUCCINI, T.: *Dello stato delle Belle Arti in Toscana, lettera del cavaliere Tommaso Puccini segretario della R. Accademia di Fiorenza al Signore Prince Hoare, segretario della R. Accademia di Londra*. Florencia. 1807. pp. 20-21.

¹⁷⁶ ROETTGEN, S.: *op.cit.* (2003) p. 288.

nombres, los gran duques serían padrinos de sacramento¹⁷⁷ a través de su ministro plenipotenciario en Roma.

Sin embargo Mengs no había dejado cabo sin atar ni oportunidad a la improvisación, y antes de emprender su viaje a Italia ya había establecido tratos con el marqués Viviani y el conde Orsini-Rotenberg¹⁷⁸, secretario de Estado de Finanzas y hombre de confianza de Pedro Leopoldo, para asegurarse el privilegio que le permitiría extraer copias de las obras de la ciudad.

Franz Xaver Orsini-Rotenberg, había dirigido la embajada de Carintia en Copenhague y Madrid, donde conoció al pintor, que le retrataría posteriormente en dos ocasiones y quizás el deseo de éste de ser retratado por el artista facilitó el asunto de los vaciados.

Dos meses antes de que Mengs llegara a Florencia ya se hablaba sobre la autorización que se le concedería¹⁷⁹, como escribe el conde al director de la *Real Galleria*, Giuseppe Querci, *il Sig. Marchese Viviani mi fa premura p(er)che sia permesso al Pittore Mengs di ricavare le forme di alcune delle migliori Statue, che si ritrovano nella Galleria di S.A.R.*¹⁸⁰ y le preguntaba además sobre el estado de las formas. (Documento anexo nº 20)

Querci respondía que los últimos en haber obtenido tal venia habían sido el abad Farsetti de Venecia y el general Schualow¹⁸¹, de los que no restaban los moldes en la *Galleria*,

¹⁷⁷ Gazzeta Toscana, 1771, 93, citado en BORRONI SALVADORI, F.: “Memorialisti e diaristi a Firenze nel periodo leopoldino (1765-1790)” en *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, 1979, vol. IX, 3, pp. 1189-1292. Aquí, p. 1232.

¹⁷⁸ El conde Franz-Xaver Orsini Rotenberg (o Rosenberg), desempeñaría los cargos de Mayordomo de corte, en Florencia, y luego dirigiría las Secretarías de Estado, Guerra y Finanzas.

¹⁷⁹ Este tema está más ampliamente tratado en el capítulo de la *Puerta del Paraíso* del presente estudio, por lo que aquí sólo nos limitamos a presentarlo.

¹⁸⁰ Archivio Statale Gallerie Fiorentine, (en adelante ASGF) Filza II, 1769-1770, ins. 63, citado por ROETTGEN, S.: *op.cit.* vol II. p. 529.

¹⁸¹ Según ROETTGEN, S.: *op.cit.* (2003) p. 477, lo identifica con Iwan Iwanowitsch Schuwalow (1727-1797), uno de los fundadores de la Universidad de Moscú en 1755, que viajó a Italia entre 1768-1769, donde estuvo en contacto con Reiffenstein, al que contrató como agente cultural para Rusia. En Italia encargó vaciados para la Academia de Bellas Artes de San Petersburgo de la que había sido director y uno de sus mayores impulsores.

Aunque también podría tratarse de Aleksandr Vasilevic Suvarov, general de las tropas austro-rusas. Según BORRONI SALVADORI, F.: “Artisti e viaggiatori agli Uffizi nel Settecento” en *Labyrinthos*, IV, 7-8, 1985, pp. 3-72, aquí, pp. 31 y 33: el rey de Polonia Stanislaw Augusto Poniatowski, había pedido apoyado por el general Suvarov, los vaciados de las doce estatuas más célebres de la *Galleria*, lo que originó una crisis entre los representantes del gobierno y los de dicha institución. Angelo Tavanti como hombre político se inclinaba por satisfacer la petición, mientras que Bernardino Riccardi abanderaba la respuesta negativa, recordando que muchas estatuas estaban *composte di più pezzi*, sosteniendo que el Amor y Psique *non può formarsi* y sólo el Baco de Miguel Angel *è statua tutta intera*. Éste proponía como solución que se compraran once de los vaciados al florentino Gaetano Traballési, que por aquellos años había tenido acceso indiscriminado en la *Galleria* para tomar *forme freschissime*. Completando la docena con el yeso de la *Venus Medici* que poseía en su taller Vittorio Tantardini.

El general Suvarov se sintió ofendido por no conseguir un permiso que ya había sido concedido con anterioridad a Nápoles y al cardenal Rezzonico, por ejemplo y con sus intrigas consiguió que el formador romano Giovanni Antonio Giuliani tomara modelos para él del *Arrotino*, los *Luchadores*, el *Fauno*, el *Baco* de Miguel Angel y el de Sansovino y todos los bustos deseados.

sugiriendo que Mengs reutilizara los que otros individuos, como Traballesi¹⁸², Ciampi, Mercanelli o Patch, pondrían a su disposición, para no tener que volver a formarlos sobre los originales. (Documento anexo nº 21)

Por supuesto el artista no iba a contentarse con “segundas” copias y menos de una semana después de su arribo¹⁸³ a la ciudad toscana pretendía la licencia de poder formar las estatuas más bellas de la *Real Galleria* y de otros lugares, tanto de mármol como de bronce, a costes propios, incluyendo a continuación la enumeración de las más importantes para él *come la famosa Venere; la Lotta; il Fauno coi crotali; l'Arrotino; la Niobe; la statua di una Matrona Romana a sedere; la Leda, la testa di Marco Agrippa; la testa di Caligola; il busto della statua dell'Atleta; il busto della statua dell'Antinoo, il Gruppo d'Amore, e Psiche; l'Idolo di bronzo e sua base; il busto dell'Alessandro, l'Esculapio; il busto della statua di Venere uscente dal bagno; la Minerva Etrusca; la testa d'Aquila in bronzo; l'altra Aquilella parimente in bronzo; e le tre teste pure in bronzo Cibeles, Antinoo; e Giove Serapio*¹⁸⁴.

Además de las anteriores estatuas y fascinado por los tesoros florentinos demandaba poder copiar los mármoles de Miguel Ángel existentes en la iglesia de San Lorenzo y los cuadros de la *Galleria* y del Palazzo Pitti, así como poder estudiar y reproducir los dibujos de los antiguos maestros recogidos en los libros de la misma *Galleria*, y dibujar los camafeos y tallas.

El permiso se le concedía advirtiéndole que todo debía ser realizado sin peligro ni detrimento de las estatuas y cuadros.

En una nota adjunta se indicaban las obras a formar, apareciendo tachadas algunas de ellas: *il busto della statua dell'Antinoo, la testa di Caligola, y la testa de Marco Agrippa*, habiendo quedado además fuera del elenco la *Niobe* que el artista también había añadido en su petición.

En una hoja anexa a tal documentación se agregaba otra lista con las estatuas que Mengs deseaba formar, de las que no se había hecho mención en el permiso obtenido, en la que se reunían una veintena más de obras, algunas de ellas tachadas. (Documento anexo nº 22)

Unos días después Angelo Tavanti, director de la *Segreteria delle Finanze*, escribía a Giuseppe Querci sobre la gracia concedida a Mengs¹⁸⁵, que en las mismas fechas había sido

¹⁸² Giuliano Traballesi fue un pintor y grabador que trabajó en Florencia y Milán.

¹⁸³ Mengs llegó a Florencia el nueve de junio de 1770, el mismo día que su alumno el pintor genovés Carlo Ratti. Gazzetta Toscana, 1770, pp. 89,155, citado por BORRONI SALVADORI, F.: (1985) *op.cit.* p. 38.

¹⁸⁴ ASGF, Filza II, 1769-1770, 63, citado en BECATTINI, M. y otros.: *Il mondo antico nei calchi della Gipsoteca*. Florencia, 1991 (en adelante *Il mondo antico*), pp. 341-342

¹⁸⁵ ASGF, Filza II, 1769-1770, 63, citado en ROETTGEN, S.: *op.cit.* (2003) pp. 530-531.

nombrado miembro de la *Accademia del Disegno* de Florencia, para que todo se llevara a cabo como se había establecido. (Documento anexo nº 23)

La iniciativa acometida por el pintor alemán era de tales dimensiones que el veinte de junio de 1770, el director de la *Galleria* le comunicaba a Tavanti¹⁸⁶, que Mengs, deseoso de comenzar las tareas de formación, había pedido un lugar donde ejecutar los vaciados. Con tal fin se decidió montar una *tenda*, es decir una especie de cortina o tienda desmontable, suministrada por la *guard^a generale*, que se pudiera instalar en la *Stanza dell'Ippopotamo*, para que sirviera de término divisorio y quedara libre el paso para *tutti i bisogni della d^e Galleria*, y dónde pudieran trabajar los artesanos realizando los moldes, pues el lugar que se había empleado tradicionalmente para ello se hallaba en aquel momento ocupado por bronce y dibujos. (Documento anexo nº 24) Al día siguiente el director de la *Segreteria delle Finanze*¹⁸⁷ daba las órdenes oportunas para que todo se cumpliera a la mayor brevedad.

Mengs que en Roma había contado con la colaboración del formador milanés Bartolomeo Matarelli, como algunas veces había sugerido en la correspondencia con Ghelli, quiso una vez más contratar sus servicios para la gran empresa florentina y el veinticuatro de junio escribía a su discípulo sobre el tema¹⁸⁸: *Li prezzi del Sig^r Matarelli sono un po forti, non ostante se egli volesse includere, il viaggio, le spese ed un primo getto messo assieme, con la opera d'un altro senza la spesa forse potressimo convenire*, entendía el pintor que así no podría convenirle si fuera poco trabajo, pero sí cuando se trataba de una cantidad de tales proporciones.

Formar la *Venus*, suponemos que la Medici, *eccellentemente formata, con tutta spesa ed un getto*, costaba quince cequíes y la *Lucha*, veinticinco. Los precios parece que estaban bastante ajustados y el pintor estaba de acuerdo con ellos, pero su consideración por Matarelli era mayor que su interés por el dinero, y prefería que las labores fueran realizadas por un hombre de su total confianza, que no adulterara el resultado a conseguir para ganar más, *ma le dico il vero che in tutti modi mi inclinerei d'impiegare e preferire al Matarelli solo perche lo creo Uomo onesto, incapace di far delle porcherie come sarebbe cavarne un getto, o far forma dopia, o sopra formare di nascosto, o con altre malizie note a pratici*. (Documento anexo nº 25)

¹⁸⁶ ASGF, Filza II, 1769-1770, 63, citado en ROETTGEN, S.: *op.cit.* (2003) p. 531.

¹⁸⁷ ASGF, Filza II, 1769-1770, 63, citado en ROETTGEN, S.: *op.cit.* (2003) p. 531.

¹⁸⁸ New York. Pierpont Morgan Library, Misc. Artists 132014, citado en ROETTGEN, S.: *op.cit.* (2003) p. 531.

El acuerdo no llegó a cerrarse y de ese modo Mengs tomó diferentes artesanos para tal función, apareciendo mencionados en la documentación relativa a la extracción de vaciados en la *Galleria* los nombres de Giuseppe Ferrini, Vincenzo Ciampi o Niccola Kindermann.

El veintitrés de junio el formador Vincenzo Ciampi firmaba un acta en el que aseguraba haber recibido la *Venus de Medici* sin ninguna rotura *e mancanza tante nelle parti antiche che in quelle restaurate*¹⁸⁹, comprometiéndose a devolverla en el mismo estado que se le había consignado. (Documento anexo nº 26)

Como muestra un informe redactado el mismo verano por Giuseppe Querci, Raimondo Cocchi, anticuario de la *Real Galleria*, el escultor Innocenzo Spinazzi y el propio Mengs, dirigido al conde Orsini-Rotenberg, que estaba en Viena cumpliendo sus obligaciones gubernamentales, la formación de un molde de la *Venus* había provocado que se hablara en la ciudad de los posibles desperfectos que la estatua podría haber sufrido durante el proceso¹⁹⁰.

La situación no era tal y para evitar que llegaran a oídos de Orsini-Rotenberg, *poco fedeli rapporti*, los cuatro especialistas habían decidido elaborar una noticia sobre como habían sucedido los hechos, *la nuda verità del fatto*, para que el conde pudiera formarse un juicio justo, *e su quello riposare tranquillamente senza punto apprendere un male che non esiste, ma che forse più d'uno vorrà darsi la pena de esaggerarli*.

Afirmaban que los trabajos de formación eran delicados, pues se debía transportar la obra y aunque esto se hacía con extremo cuidado, ésta siempre estaba expuesta a recibir sacudidas o choques, en los que podían resentirse las partes pegadas o soldadas. Además en el momento de ejecución del molde se las cargaba de un peso extraordinario que a la larga no podía por más que dañar los añadidos.

Por todo ello los firmantes recomendaban no volver a permitir que se vaciaran las más bellas y más buscadas estatuas de la *Galleria* que eran por tanto las más propensas a padecer algún daño.

Es evidente que de esta manera de aplicarse tal medida, las copias que ya existían, como la de Mengs por ejemplo, adquirirían un valor mucho mayor, ya que se convertían en casos únicos y consecuentemente más costosos.

Querci había considerado oportuno que el pintor alemán junto con el escultor Spinazzi inspeccionaran la *Venus*, para que en el caso que ésta hubiera padecido algún detrimento durante el traslado o la formación, se ocuparan ellos mismos de repararla y restituirla al estado inicial.

¹⁸⁹ ASGF, Filza II, 1769-1770, 63, citado en *Il mondo antico*, p. 343.

¹⁹⁰ ASGF, Filza II, 1769-1770, 63, citado en *Il mondo antico*, pp. 344-345.

Tras un atento examen vieron que el mármol no había sufrido, habiéndose saltado únicamente el estuco que unía *le molte commettiture antiche della statua*, lo que había sido causado no tanto en los trabajos de formación como en el transporte. Sugerían que además de arreglar el estucado, se debería limpiar la pieza, pues la suciedad ocultaba gran parte de su belleza. En el momento en que los expertos pronunciaron su opinión se hallaba presente Pietro Bastianelli, asistente en la *Galleria*, que inesperadamente a la mañana siguiente, no queriendo perder tiempo se puso manos a la obra y la limpió.

Algunos comenzaron a difundir *per la città e per le case che la Venere medicea era perduta*, y que Bastianelli la había arruinado al utilizar piedra pómez y arena para tal operación.

Esto no era cierto, pues en realidad se había empleado una especie de lejía, con la que se había conseguido el efecto deseado, y desde hacía tiempo aconsejado por los entendidos, llevándose toda la suciedad y la costra que la escultura tenía adherida, apareciendo en consecuencia el mármol intacto que dejaba al descubierto las *finezze dell'arte, e tutte le grazie de' contorni che l'abilità del greco scultore vi ha saputo con mirabile intendimento esprimere*.

Las líneas de unión se habían disimulado con un estuco más fino, sencillo y más similar al color natural del mármol, por lo que los *dilettanti, e curiosi* podían juzgarla ahora bellísima, *ed un vero miracolo dell'arte* en todo su esplendor. Ese era el dictamen de los cuatro peritos, que prevenían al conde austriaco, y que habían revisado para ello la escultura antes y después de extraer el vaciado. (Documento anexo nº 27)

Hasta el invierno de aquel año los formadores estuvieron componiendo modelos en yeso en la *Galleria* florentina para Mengs, y en el archivo de ésta se conservan los protocolos que aquellos debían formular sobre el estado de la escultura a vaciar antes de la intervención, incluyendo además las observaciones sobre restauraciones y daños anteriores y comprometiéndose a devolverla en las mismas condiciones como les habían sido entregadas. (Documentos anexos nn. 28 a 34)

Los formadores empleados fueron recibiendo las estatuas y bustos que el pintor tenía permitido copiar, y a finales de 1770 se confeccionaba una nota con las obras incluidas en un primer momento en la *gracia da S.A.R.*¹⁹¹, que los artesanos habían concluido, y a continuación las que no habían estado comprendidas en dicha gracia, pero que finalmente se habían formado también, resultando un número considerable de vaciados para un particular. (Documento anexo nº 35)

¹⁹¹ ASGF, Filza II, 1769-1770, 63, citado en ROETTGEN, S.: *op.cit.* (2003) p. 533.

En 1771 regresaba a su amada Roma, dónde era nombrado *Principe* de la *Accademia di San Luca*, convirtiéndose en el primer alemán que gozaba de tal honor¹⁹², y desde donde continuaría en permanente contacto con Florencia para seguir aprovechando el favor de Pedro Leopoldo y vaciar más piezas¹⁹³.

Además de las obras que se conservaban en la *Real Galleria*, de las que había copiado una importante cantidad, el pintor se interesaba por otras muchas que estaban repartidas por la ciudad toscana en distintos lugares públicos o en los palacios reales. El seis de marzo de 1771 solicitaba permiso para formar para su uso y estudio: *le famose Porte del Ghiberti esistente nella Chiesa di S. Giovanni i Bassorilievi del Coro del Duomo Il Ratto delle Sabine con il suo bassorilievo di Giovan Bologna, Il Gruppo, conosciuto sotto il nome dell'Alessandro Magno al Ponte Vecchio; come parimente il Gruppo quasi simile esistente nel Cortile del Palazzo Pitti. Un Mercurio che si conserva nel Giardino privato sotto i Quartieri di S.A.R. la Serenissima Gran Duchessa Come altresì / una Statua di un Giovane nella Sala delle Guardie Nobili. Un Busto di Giovine nella Camera detta delle Porcellane Altra Testa di Vecchio Sarmata esistente nell'ultima Camera Terrena*¹⁹⁴ (Documento anexo nº 36), y además suplicaba se le permitiera a algún amigo suyo pintar o dibujar, todas las obras pictóricas *che desidera di tenere memorabili appresso di se*, que por falta de tiempo él mismo no había podido copiar en Florencia, así como poder continuar vaciando en yeso las cosas más insignes que allí se atesoraban.

Diez días después la Cámara de Comercio consentía formar todo lo solicitado, pues estaban seguros que una persona inteligente y especializada en el arte como era Mengs realizaría el trabajo mencionado de modo que no *apportare nocimento*¹⁹⁵ y en el caso de la *Puerta del Paraíso* de Ghiberti, se especificaba que se ejecutaría el molde en las horas que no incomodara las funciones sacras del edificio. (Documento anexo nº 37)

El secretario del *Scrittoio delle Fabbriche*, Francesco Piombanti, informaba a Bonfini, que habiendo consultado al escultor Spinazzi y al arquitecto Paoletti, de la viabilidad de vaciar el grupo del *Rapto de las Sabinas* de Giambologna y los bajorrelieves de su pedestal, éstos no

¹⁹² EINEM, H. von: *op.cit.* p. 31. Archivio Storico dell'Accademia di San Luca. Libro de'Decreti, vol. 52, p. 144.

¹⁹³ El tema de los modelos en yeso de la *Puerta del Paraíso* y de los que Mengs consiguió en la Villa Medici de Roma, aproximadamente en las mismas fechas, ha sido tratado ampliamente en dos capítulos monográficos del presente estudio, por lo que a continuación sólo se explicará el asunto de manera general para que pueda seguirse el hilo conductor de la reconstrucción histórica de la colección.

¹⁹⁴ Archivio di Stato di Firenze (en adelante ASF) Miscellanea. di Finanze A. 323, citado en ROETTGEN, S.: *op.cit.* (2003) p.535.

¹⁹⁵ ASF Misc. di Finanze A. 323, citado en ROETTGEN, S.: *op.cit.* (2003) p. 536.

habían visto inconveniente si los elaboraba un hábil formador con la debida diligencia. (Documento anexo nº 38)

Lo mismo sucedía con *una pietra miliare, che esiste nel cortile del R. Palazzo, del Mercurio che è nel Giardino della Real Sovrana, della statua che si ritrova nella Sala delle Guardia Nobili e delle tre teste, ed un busto esistenti in diversi parti del Palazzo predetto*¹⁹⁶. Algunas de estas obras no debieron copiarse finalmente pues no se conservan ni en Madrid ni en Dresde.

El hecho puede explicarse por la propuesta de Piombanti de que Mengs, o la persona que solicitara el molde de una escultura que aún no estuviera formado, entregara el primer yeso, el de mejor calidad, para que sobre él se pudieran hacer nuevas copias sin necesidad de recurrir al original. El secretario del *Scrittoio* planteaba tal asunto porque el permiso concedido al pintor alemán podía suscitar que otros interesados quisieran los mismos privilegios, razón por la que las figuras se verían sometidas a probables peligros, por la inexperiencia de los formadores o el frecuente contacto.

El dieciseis de abril de 1771, Giovanni Battista Nelli, superintendente de la *Camera delle Comunità dello Stato fiorentino*, escribía a Antonio Francesco Bonfini informándole de la petición de Mengs de copiar el *Pasquino* que se exhibía en el Ponte Vecchio¹⁹⁷ y recomendando, que dada la antigüedad de la pieza y su delicadeza al estar expuesta de continuo al aire libre, se encargara de tal labor un formador experto, dirigido por el escultor de corte, Spinazzi, *da cui dovranno proporsi quelle cautele, che saranno credute le più opportune, perchè non sia recato il minimo nocimento quella meravigliosa Opera*. (Documento anexo nº 39)

Unas semanas después Bonfini escribía al Barón de Saint Odile, embajador del gran duque ante la Santa Sede¹⁹⁸, sobre la autorización dispensada al pintor para formar y copiar en Florencia con el mayor cuidado, tras haber informado los distintos departamentos de las circunstancias de cada pieza, exhortándose además a que se dejara el primer yeso salido de los distintos moldes. (Documento anexo nº 40)

El veintisiete de julio la *Gazzetta Toscana*¹⁹⁹ se hacía eco del permiso otorgado a Mengs para tan grande e inusual empresa y se observaba que al extraer los moldes de la *Puerta del Paraíso* se había dejado al descubierto *una bellissima doratura la quale si trovava sotterata*

¹⁹⁶ ASF Misc. di Finanze A. 323, citado en ROETTGEN, S.: *op.cit.* (2003) pp. 536-537.

¹⁹⁷ ASF Misc. di Finanze A. 323, citado en ROETTGEN, S.: *op.cit.* (2003) p. 537.

¹⁹⁸ ASF. Protocolli degli Affari di Finanze con i rispettivi Rescritti di Sua Altezza Reale Del mese di Aprile 1771 dal dì 11. al dì 25. fol. 74, citado en ROETTGEN, S.: *op.cit.* (2003) p. 538.

¹⁹⁹ Gazzetta Toscana 27, julio 1771, nº 30, p. 118, citado en ROETTGEN, S.: *op.cit.* (2003) p. 539.

dalla polvere, de dalla terra che vi era attaccata sopra nel decorso di tant'anni. (Documento anexo nº 41)

Ante tal eventualidad, el pintor junto a otros peritos²⁰⁰ sugerían que se limpiaran los relieves cincelados por Ghiberti, ya que la suciedad encubría su belleza, y a continuación explicaban la manera cómo tendría que hacerse para no dañarlos y devolverlos a su perfección inicial. *Prima però di determinarci a quanto sopra ci siamo creduti* querían conocer asimismo la opinión del anticuario de la *Galleria*, que estando de acuerdo podría comisionar el trabajo a Cosimo Siries y Angelo Spinazzi. (Documento anexo nº 42)

Una vez consultado Raimondo Cocchi²⁰¹, éste desaconsejaba rotundamente proceder al saneamiento de la *Puerta* y advertía que no debían extraerse más vaciados. (Documento anexo nº 43)

Bonfini²⁰² participaba al gran duque sobre la advertencia del pintor y sus colegas de restaurar la portada del Baptisterio, y de la opinión negativa del anticuario de la *Galleria*, que proponía además que el artista reparara el perjuicio que había provocado; pagando a un especialista que cubriera a pincel, con barniz y tinta oscura, los desperfectos ocasionados al tomar el molde (Documento anexo nº 44), proposición que fue aprobada por Pedro Leopoldo²⁰³. (Documento anexo nº 45)

Mengs había viajado a Roma con el encargo del gran duque de Toscana de examinar y valorar las esculturas que poseía la familia en la Villa Medici, con la intención de trasladar las más significativas a Florencia.

El regente y el artista se estaban haciendo un favor recíprocamente, pues mientras el primero podría contar con el juicio inapreciable de un conocedor del arte como era Mengs, éste supo beneficiarse de la situación y pidió licencia para vaciar un buen número de las obras que se atesoraban sobre el Pincio.

Una vez en la capital italiana el pintor escribía a Querci²⁰⁴ excusándose por no haberlo hecho antes, pero se había visto comprometido en visitar y recibir a los amigos que desde hacía diez años no veía, añadiéndose a ello el anhelado reencuentro con la ciudad y la sed *che avevo di rivedere le stupende opere degli Antichi e Moderni capi delle tre belle arti*.

²⁰⁰ ASGF, Filza V, 1772, ins. 15, citado en ROETTGEN, S.: *op.cit.* (2003) p. 541.

²⁰¹ ASGF, Filza V, 1772, ins. 15, citado en ROETTGEN, S.: *op.cit.* (2003) pp. 541-542.

²⁰² ASF, Segreteria di Finanze 1745-1808. Protocolli, vol. 92. Protocollo Segreteria Bonfini degli Affari di Finanze risolti da Sua Altezza Reale nell Consiglio di 21. Maggio 1772, citado en ROETTGEN, S.: *op.cit.* (2003) p. 542.

²⁰³ ASF, Filza V Prot. 13 de 21 Mag. 1772, citado en ROETTGEN, S.: *op.cit.* (2003) p.542.

²⁰⁴ ASGF, Filza III, 1771, ins. 11, citado por ROETTGEN, S.: *op.cit.* (2003), p. 536.

Además le agradecía su ayuda y la asistencia que brindaba a los copistas y formadores contratados por él y le suplicaba que continuara haciéndole aquel favor. Hemos visto que el interés del artista por la protección y restauración de las obras de arte era profundo, pues así lo había demostrado en el asunto de la *Puerta del Paraíso*, y tenía los conocimientos suficientes como para apreciar las partes antiguas de las restauradas en una escultura. En la misiva al director de la *Real Galleria* mencionaba las pinturas al fresco de la capilla decorada por Masaccio en la iglesia del Carmine, exponiendo la necesidad de limpiarlas cuyo modo y medios más apropiados para efectuarlo se los había explicado ya a Pacini e Ferri.

El pintor Sante Pacini se convertiría en un personaje imprescindible para Mengs en el tema de los vaciados extraídos en Florencia, como veremos más adelante.

Pero la cuestión principal a tratar con Querci era que había visitado finalmente la Villa Medici, observando que había allí muchas obras dignas para ser trasladadas a Toscana, y otras muchas que se encontraban en un estado deficiente y tenían que ser restauradas.

A continuación, y siguiendo con su disposición hacia la restauración, escribía que se había informado de la técnica para limpiar bronce en la que los especialistas no se habían servido más que de agua y de ácido de limón *di altro che del acqua, del agro di Limone, e bisognando, del bulino*. (Documento anexo nº 46)

En unos días Mengs le enviaba la *Nota delli Marmi più notabili che esistono nella villa Medicea sul Monte Pincio a Roma, che potrebbero servire di Illustre Ornamento della Galleria di S.A.R. a Firenze*²⁰⁵, en la que redactaba un informe exhaustivo de las obras más relevantes y susceptibles de viajar a Florencia. (Documento anexo nº 47)

Como se ha señalado el artista sacaba beneficio de la coyuntura y pedía más vaciados para su colección, ahora de aquellos *esistenti nella R. Gall^{ria} e giardino della Villa Medicea*²⁰⁶. El doce de abril de 1771 el director de la *Galleria* remitía la noticia a Tavanti sobre el permiso al artista e insinuaba que podría ser la oportunidad apropiada para “obligarle” a que pintara el autorretrato que había prometido a la *Galleria* y que todavía no había cumplido. (Documento anexo nº 48)

El veinticuatro de agosto de 1772²⁰⁷ solicitaba además la autorización para formar algunas piezas del monumento sepulcral de Marsuppini, es decir del célebre humanista renacentista y *cancelliere* de la República Fiorentina, más conocido como Carlo Aretino, diseñado por

²⁰⁵ ASGF, Filza III, 1771^A, n. 13, citado en *Il mondo antico*, pp. 347 y ss.

²⁰⁶ ASGF, Filza III, 1771^A, n. 13, citado en *Il mondo antico*, pp. 347-349.

²⁰⁷ ASF, Segretaria di Finanze 1745-1808. Protocolli del Segretario Bonfini, Prot. Vol. 95 und Misc. di Finanza 323, citado en ROETTGEN, S.: *op.cit.* (2003) p. 543.

Desiderio da Settignano en la iglesia de la Santa Croce, merced que se le concedió.(Documento anexo nº 49)

Durante su estancia en Roma y los ocasionales viajes a Nápoles para retratar la familia real, desde 1771 hasta agosto de 1773, donde el pintor recibió varios encargos, siendo los regios y papales los más significativos, no desatendió la misión de los yesos sino más bien todo lo contrario.

Es evidente que las buenas relaciones que mantenía con las capas sociales más favorecidas, y en consecuencia con los personajes más influyentes, le facilitó conseguir una buena cantidad de modelos en yeso de las esculturas más relevantes, y su colección se vio seguramente en aquel periodo largamente ampliada.

En primavera de 1772 mientras decoraba la *Stanza dei Papiri*, comisionada por el papa Clemente XIV, se le concedía una habitación con dos camas²⁰⁸, quizás la otra fuera para su discípulo Ratti, en las dependencias vaticanas, cerca de la sala a pintar y es posible que recibiera también el permiso para extraer más vaciados²⁰⁹.

Ya desde el año anterior y como aseguraba el barón de Edelsheim²¹⁰ en una carta a la margrave Karolina von Baden, pintora y fundadora de la galería de pintura de Karlsruhe, el pintor estaba mandando vaciar las esculturas *plus précieux* que habría de llevarse a España y él mismo se encargaba de revisarlas y corregirlas: *Mengs va faire tirer les moules de ce qu'il juge être le plus précieux tant en statue qu'en relief, ici et il reverroit et corrigeroit la copie que j'en prenderois. La pièce reviendra à 5 ducates (...) Menx amenera ses moules avec lui en Espagne.*

Seguramente fue también durante esta estadía cuando Mengs adquirió la gran cantidad de modelos que en su colección proceden del taller del restaurador y escultor romano Bartolomeo Cavaceppi²¹¹, al que había conocido años antes mientras ambos trabajaban para el cardenal Albani.

La coincidencia en la villa Albani del restaurador con Winckelmann y Mengs originó una amistad que sería vista por algunos como una auténtica escuela para el joven escultor. La erudición de Winckelmann y los conocimientos del pintor ilustraron a un hasta ese momento un tanto inexperto Cavaceppi, y la influencia de ambos se deja entrever claramente en los

²⁰⁸ ROETTGEN, S.: *op.cit.* (2003) p. 541.

²⁰⁹ ROETTGEN, S.: (1981) *op.cit.* p. 135.

²¹⁰ KREBS, M.: "Wilhelm von Edelsheim in Italien. Reisebriefe an die Markgräfin Karoline Luise von Baden" en *Zeitschrift für Geschichte des Oberrheins*, 99,1951, pp. 240-270, aquí p. 253, citado en ROETTGEN, S.: (1981) *op.cit.* p. 135, nota 29.

²¹¹ En el presente estudio un extenso capítulo se ocupa de los vaciados conseguidos por el pintor en el *atelier* de Cavaceppi.

escritos de este último. Muchos de los pensamientos en la *Raccolta* nacían del ideal estético y crítico de los otros dos y había quien aseguraba que éstos dirigían la mano del escultor²¹² cuando emprendía una restauración.

Cavaceppi fue contratado para las restauraciones de algunas de las más importantes esculturas romanas, procedentes de colecciones papales, capitolina, laterana y vaticana, así como regias y nobiliarias de toda Europa. Sus clientelas más destacadas fueron la alemana y especialmente la británica, lo que motivó que Mengs pudiera conseguir las copias en escayola de muchas de las esculturas que como *souvenirs* estaban saliendo de Roma, un tema que preocupaba al artista como ya ha sido comentado.

El escultor romano tenía la costumbre de sacar un molde de todo aquello que pasaba por su *bottega*, ya fuera para museos como particulares y atesoró una recopilación difícil de ser igualada.

No sabemos exactamente como obtuvo Mengs los yesos pertenecientes al Museo Capitolino que forman una parte bastante notable dentro de su colección. Es posible que muchos de ellos procedieran de *Casa Cavaceppi*, pues él se había encargado de restaurar, sobre todo en sus años de juventud, algunas de las estatuas que irían a parar a aquel fondo museístico. Otra posibilidad es que el pintor sajón tuviera tratos con dicha institución, pero la documentación relativa, si es que existe aún, no ha sido encontrada.

La academia de bellas artes francesa, desde el momento de su fundación en 1666 hasta el siglo XVIII, había acumulado más de un centenar de vaciados destinados a la producción de copias para Versalles y las otras residencias reales. El Palazzo Mancini se había convertido en una especie de museo en el que podían observarse las más relevantes esculturas romanas, al que se iban incorporando más vaciados a medida que se descubrían nuevas obras en las recientes excavaciones²¹³ y que pudo aprovisionar de copias a los interesados entre ellos Mengs.

Sus estrechas relaciones con la estirpe real borbónica le pudieron proveer de una serie de yesos existentes en sus sedes española e italiana. En Nápoles, dónde el artista se había desplazado varias veces para retratar al monarca y su familia, pudo conseguir copias de estatuas halladas en algunas excavaciones, como por ejemplo las de Capua, y quizás también gracias al contacto con dichos soberanos algunos retratos de la colección Farnese.

²¹² FERNOW, C.L.: *Römische Studien*. Zürich. 1806. p.16.

²¹³ HASKELL, F. y PENNY, N.: *op.cit.* pp. 78-79.

En España su repertorio se vio aumentado con los vaciados de las colecciones reales de nuestro país, y sacó copias de distintas esculturas de la reina Cristina de Suecia, así como de las portadas a Madrid por Velázquez en el siglo XVI, para decorar el Alcázar de Felipe IV.

El conjunto de vaciados del artista se iba incrementando considerablemente, pero aún así no perdía nunca la ocasión de intentar nuevas transacciones. Ya de regreso en Madrid escribía a Anton von Maron, que se había quedado en Roma como responsable de los asuntos de su cuñado, lamentándose de un error cometido seguramente en el encargo de vaciados que le había ocasionado alguna pérdida económica: *Che Vostra Signoria Illustrissima non vole accettare li gessi le assicuro mi fa molto dispiacere mi causera molta spesa, e lunghi disgusti, ma faccio pur come le piace; il mio poco giudizio e la causa di tutto, io dovevo scrivere a tempo a Vostra Signoria Illustrissima. Quello che sono a supplicarla al meno, e di far mi sapere che Statue Ella ha fatto gettare, se in pezzi, o messi insieme, e quanto le anno costato cadauna; In oltre mia Moglie bisogna che abbia mal inteso per che mai le dieddi ordine di restituirle porzione del denaro che Ella aveva dato a Barzotti, ma il tutto.*²¹⁴ (Documento anexo nº 50)

Poco después también le pedía a su discípulo Raimondo Ghelli que intentara conseguir lo que pudiera en los talleres del pintor inglés Pars y del tallador de gemas genovés Pazaglia que *abia una raccolta di gessi particolari da vedere*, de la que *mi farebbe molto piacere se potessi aver molti belli puti del fiamengo*²¹⁵. (Documento anexo nº 51)

Pronto debió toparse con el problema de no tener espacio suficiente en su casa, habitada además de por sus familiares por algunos de sus alumnos, y le había encomendado a su cuñado buscar un nuevo alojamiento del gusto de su esposa, así como también un lugar apropiado para meter los yesos²¹⁶, responsabilidad que podría tomar él mismo, como añadía en la misiva, pues el rey Carlos III le había concedido la gracia de poder retornar a Italia. (Documento anexo nº 52)

Pero además de comprar vaciados para su propio uso, su generosidad no le permitía olvidarse de los demás, y en 1772 había donado a la *Accademia Ligustica* de Génova, seguramente como agradecimiento al haber sido nombrado miembro de la misma dos años antes, un yeso de los *Luchadores* de los Uffizi. Desde Roma había escrito a Giovanni Agostino Ratti, padre de su alumno y posterior biógrafo Carlo Giuseppe, para que la entregara en su nombre

²¹⁴ EINEM, H. von: *op.cit.* carta nº 35, pp. 72-73.

²¹⁵ Forlì, Biblioteca Comunale, Fondo Piancastelli, citado en ROETTGEN, S.: *op.cit.* (2003) p.551.

²¹⁶ EINEM, H. von: *op.cit.* carta nº 38, pp. 75-76.

*avendo inteso, che la cassa con il gruppo della Lotta in gesso²¹⁷ è salvamente arrivato a Genova, la supplico riceverlo dal sig. Tealdo, e presentarlo a nome mio all'accademia Ligustica per un piccolo ricordo.*²¹⁸

Este grupo le parecía apropiado para que los jóvenes estudiantes se ejercitaran en el dibujo, y podrían con él acostumbrarse a las bellas formas, además consciente del poco espacio con que contaba la academia genovesa, y a pesar de que le hubiera gustado enviar algún otro modelo útil, había decidido mandar sólo aquella pieza que resumía la perfección. (Documento anexo nº 53)

Sin embargo su donación más espléndida sería sin duda la que con el tiempo hizo a la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y que constituye uno de los legados más importantes en su extensa colección de modelos en yeso.

²¹⁷ Según Roettgen, el vaciado aún se conserva en Génova y es recogido en el inventario de la Academia de 1844 con el nº 172 como “*Gruppo della Lotta, Raff. Mengs*” en la rúbrica “*nome del donatore*”. Citado en ROETTGEN, S.: *op.cit.* (2003) p. 331.

²¹⁸ FEA, C.: *op.cit.* p. 391.

3.- UN REGALO PARA EL REY, UN INSTRUMENTO PARA LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO.

A finales de 1774 regresaba el pintor a España de su viaje a Italia y debido a las tensas relaciones mantenidas hasta el momento, no tendría más contacto directo con la Academia de San Fernando²¹⁹. Ésta sin embargo no olvidó la necesidad de actualizar los estudios académicos iniciados por Mengs, que se habían visto retrasados principalmente por la falta de medios materiales con que aplicar dichas enseñanzas, entre ellos los modelos en yeso.

Cuando el artista había llegado en 1761 a Madrid, la Academia de Madrid era de reciente creación. Gracias a los esfuerzos del escultor italiano Olivieri²²⁰ y el marqués de Villarias, el rey había aceptado finalmente el proyecto presentado en 1744²²¹, para establecer una academia de las tres nobles artes en la capital.

El veintiocho de enero de 1743 Giovanni Domenico Olivieri redactaba una noticia individual²²² de las estampas, dibujos originales, libros, modelos en yeso y otros instrumentos que había comprado con destino a la futura institución²²³, para el beneficio de los principiantes, profesores y diletantes; y en ella se especificaban los vaciados, así como las medidas, precios y autor del original en algunos casos. La selección se componía en su mayoría de estatuillas en yeso de reducidas dimensiones, partes de anatomías, pies, brazos o piernas, reservadas a los alumnos con menor experiencia, así como parte de un Laocoonte fragmentado, y algunas cabezas y bustos.

En la época de la formación de la Junta Preparatoria se solicitaron al rey las estatuas traídas de Roma por Velázquez²²⁴, guardadas en los almacenes de Palacio y que no se habían empleado en aquellos años, como denunciara más tarde Mengs²²⁵ en sus escritos.

²¹⁹ AGUEDA VILLAR, M.: *op.cit.* (1983) p. 455.

²²⁰ TARRAGA BALDÓ, M. L.: *Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real*. Madrid. 1992, es un estudio completo sobre este escultor.

²²¹ BEDAT, C.: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Madrid. 1989. p. 107.

²²² Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 5-63-10-2, incluido en NAVARRETE MARTÍNEZ, E.: *Catálogo documental de la Junta Preparatoria de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1752)*. Madrid. 2007. Documento digitalizado nº 2.

²²³ Véase también TARRAGA BALDÓ, M. L.: “Completo y formal inventario de cuanto D. Juan Domingo Olivieri compró para el servicio de la Academia de Bellas Artes de San Fernando” en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 43, segundo semestre 1976, pp. 6-22.

²²⁴ AGP. Secc. Ob. Legajo 2º. citado en TARRAGA BALDÓ, M. L.: “Contribución de Velázquez a la enseñanza académica” en *Velázquez y el arte de su tiempo*. V Jornadas de Arte, Diego Velázquez, CSIC. Madrid. 1991, pp. 61-71. Aquí p. 64.

²²⁵ MENGES, A. R.: *op.cit.* p. 187.

De todos los vaciados y esculturas conseguidas por el pintor de Cámara de Felipe IV²²⁶, sólo se conservaba una pequeña parte de ellos, tras el incendio del Alcázar de 1734, y los que habían quedado no se hallaban en muy buen estado. Éstos se trasladaron en dos etapas a la Casa de la Escultura o de Rebeque, donde residía Olivieri, primera sede de la recién creada Academia, en los meses de septiembre y octubre de 1744²²⁷.

El deterioro de los yesos era tal, que ante la imposibilidad de usarlos para la enseñanza, ya en el mismo mes en que llegaron procedentes del edificio del Picadero del Alcázar, se tomó la decisión de que el embajador en Roma Alfonso Clemente de Aróstegui, por Real Orden, comprara libros y nuevos vaciados²²⁸. Se concretaba además que *S.M. no quiere que se embien las copias vaciadas, sino los Moldes ó Matrices*, para poder seguir reproduciéndolas en España, y que estas seran de las mismas medidas que las estatuas originales, diferenciándolas así de los modelos de reducido tamaño que utilizaban algunos artistas en sus estudios.

La asamblea, o más bien su director general, había encomendado que se procurasen los yesos de dieciocho estatuas de la antigüedad, de dos de Miguel Ángel, seis de Bernini, y varias del Flamenco²²⁹, pero aunque Azcue Brea opina que los envíos fueron llegando paulatinamente, la realidad es que todo quedó en un intento frustrado, pues ninguno de ellos aparecería reflejado en el ulterior inventario de 1758.

²²⁶ El tema de los vaciados de Velázquez se trata de manera exhaustiva en LUZÓN NOGUÉ, J.M. (ed.): *Velázquez. Esculturas para el Alcázar*, op.cit.

²²⁷ ALONSO RODRÍGUEZ, M.C.: “Salvados del fuego. Los vaciados de Velázquez en la Casa de la Escultura y en la Casa de la Panadería” en LUZÓN NOGUÉ, J.M. (ed.): *Velázquez. Esculturas para el Alcázar*, op.cit. pp. 161-171. Aquí p. 162.

²²⁸ Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 3-16/1. BEDAT, C.: op.cit. p. 39. AZCUE BREA, L.: “Los vaciados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. La Dinastía Pagniucci” en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 73, segundo semestre de 1991, pp. 399-428. Aquí. p. 403.

²²⁹ BEDAT, C.: op.cit. p. 39. La lista exacta copiada por Bedat era: *El Apolo, el Laocoonte, el Antinoo, el Hércules de Commodo, el Marco Aurelio a cavallo, el Saturno, el Gladiador, el gladiator moribundo, el Marsias, el tronco o torso del Belvedere, el Hermafrodito, la cabeza de Alexandro, la de Niobe, la de Marco Aurelio, la de Vitelio, la de Cicerón, la de Séneca, la de la vieja del Campidoglio, la del Christo de la Minerva de Michael Angelo, la cabeza del alma condenada del mismo, la de Proserpina del cavallero Bernini, la del alma condenada del mismo, la de la Bienaventuranza del mismo, la del Ángel del mismo, la de Santa Teresa del mismo, los pies de Gerónimo del mismo, seis niños de los mejores del Flamenco, seis cabezas de niños del mismo, la cabeza de Santa Cathalina del mismo, una cabeza de nuestra Señora del mismo*. Para que se realizara esta compra como deseaba la junta se habría precisado que el embajador tendría interés en valerse del director de la Academia que tiene en Roma S.M. *christiana, el cual se llama Monsieur de Troy y es cavallero de la orden de San Miguel*. Y convendría que éste examinara si se había omitido alguna pieza útil para que no dejara de comprarla. BEDAT, C.: op.cit. pp. 39-40.

Se comenzaba además en el mismo año de 1744 a reparar los modelos de Velázquez por parte de Francisco Vergara, bajo la supervisión de Olivieri²³⁰, profesor y director de escultura.

Cuando la Academia se trasladó en 1745 a la Casa de la Panadería, en la Plaza Mayor, se decidió que Antonio Dumandré reparara los posibles daños²³¹, una vez llegaran a su nuevo emplazamiento²³², asistido por el formador Félix Martínez²³³ y el escultor Juan Pascual de Mena se ocupó de dichas labores posteriormente.

Un año después el mismo Martínez vaciaba el *Cástor y Pólux* de los moldes que habían llegado desde San Ildefonso²³⁴, para las Salas de Estudio de la reciente Academia añadiéndose posteriormente el *Pastor griego*, es decir el *Fauno del Cabrito*, también procedente como el grupo anterior de la colección de la reina Cristina de Suecia²³⁵, que había quedado instalada poco antes en la galería baja del Real Sitio de San Ildefonso, junto a las del marqués del Carpio, adquiridas por Isabel de Farnesio y Felipe V²³⁶ entre 1724 y 1728.

Un personaje fundamental para la historia de los vaciados de la Academia es el gallego Felipe de Castro, que desde 1733 a 1746 había vivido en Italia cosechando un éxito importante, de dónde regresó después de una orden imperativa del rey Fernando VI, para ser nombrado “*escultor de su Real Persona*”.²³⁷

En 1747, el artista donaba a la Academia para su aprovechamiento, pero dejando perfectamente claro que después de haberle servido a él para sus propósitos²³⁸, algunos instrumentos, los “modelos, libros, diseños y estampas” que tenía en Roma y que había dejado debidamente empaquetados para su correcto traslado²³⁹.

²³⁰ Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 1-11-2-38, incluido en NAVARRETE MARTÍNEZ, E.: *op.cit.* Documento digitalizado nº 139.

²³¹ Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 1-1-2-52, incluido NAVARRETE MARTÍNEZ, E.: *op.cit.* Documento digitalizado nº 234.

²³² ALONSO RODRÍGUEZ, M. C.: “Salvados del fuego” en LUZÓN NOGUÉ, J.M. (ed.): *Velázquez. Esculturas para el Alcázar*, *op.cit.* p. 167.

²³³ Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 1-11-2-54, incluido NAVARRETE MARTÍNEZ, E.: *op.cit.* Documento digitalizado nº 235.

²³⁴ Archivo- Biblioteca RABASF. Legajo 40-1/2.

²³⁵ VV.AA.: *Esculturas para una reina: La colección de Cristina de Suecia*. Madrid. 2007.

²³⁶ LUZÓN NOGUÉ, J.M.: “Isabel de Farnesio y la Galería de Esculturas de San Ildefonso” en *El Real Sitio de la Granja de San Ildefonso: retrato y escena del Rey*. Madrid. 2000. Este tema está más ampliamente tratado en dicho artículo.

²³⁷ BEDAT, C.: *op.cit.* p. 50.

²³⁸ BEDAT, C.: “El escultor Felipe de Castro” en *Cuaderno de Estudios Gallegos*, anexo XX, Santiago de Compostela. 1971. p. 45. Agradezco a la doctora M^a Luisa Tárraga el haberme proporcionado dicha información. Comunicados de Baltasar Elgueta a Juan García de Vicuña, fechados el veintisiete de diciembre de 1748 y el veinte de octubre de 1749, Archivo- Biblioteca RABASF. Legajo 172-1/5 citado también por HERAS CASAS, C.: “Los vaciados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: su catalogación” en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 100-101, primer y segundo semestre de 2005. pp. 65-100. Aquí p. 73.

²³⁹ BEDAT, C.: (1971) p. 44-45; HERAS CASAS, C.: *op.cit.* (2005) p. 72.

En diciembre de 1749 se daba la noticia de *los portes y condu^{on} des^e Genova à Alicante, y à M^d de los dos Caxones de escultura que han venido de Roma este año para la R^l Academia que recogio Dⁿ Phelipe de Castro*²⁴⁰, pero en los que no sabemos qué se contenía específicamente pues no ha dejado rastro en la documentación de la Academia, por lo que podría suponerse que no fueron entregados por el escultor hasta la donación a su muerte de algunos moldes y vaciados a la institución por parte de sus herederos.

En 1754, el entonces ministro y protector de la Junta Preparatoria, Carvajal y Lancaster, había dispuesto que el escultor gallego hiciera *vaciar todas las estatuas que halle servibles en Palacio para los estudios de la Academia*²⁴¹, lo que explica que todavía hoy en ella se conserven modelos en yeso de algunos de los broncees comisionados por Velázquez en Italia, resultantes quizás de aquel encargo.

En el Inventario de bienes de la Academia de San Fernando redactado en 1758²⁴² por el conserje Juan Moreno, dentro del apartado *Estatuas Antiguas* se enumeraban en primer lugar los vaciados procedentes del Picadero del Alcázar, seguidos por los dos de San Ildefonso, el *Fauno del Cabrito* y el *Grupo de San Ildefonso*, los entonces llamados Cástor y Pólux, y después los que Castro había reproducido para la Academia de los mencionados broncees. A continuación se indicaban los de Olivieri y los que se compraron a los comerciantes luqueses, que llevaban yesos desde Italia²⁴³ a la corte española.

Cuando en 1761 arribaba Mengs a Madrid se reencontraba con un viejo conocido, Felipe de Castro. Ambos habían coincidido en Roma y el trato del español con la familia Mengs databa de 1736, cuando el sajón era todavía un niño. El escultor, entonces pensionado en aquella ciudad, habría compartido con él años más tarde el interés por las obras de la Antigüedad, que motivó que la *estrecha amistad que conservó (Castro) con este gran profesor, no sólo en Roma, sino también después en España, durara por el discurso de toda su vida*.²⁴⁴

Los dos artistas compartían las mismas ideas a propósito de la Academia y los escritos de uno podrían a menudo atribuirse al otro²⁴⁵, constituyendo la mentalidad reformadora del núcleo

²⁴⁰ Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 1-10-2-8, incluido NAVARRETE MARTÍNEZ, E.: *op.cit.* Documento digitalizado nº 404.

²⁴¹ Archivo- Biblioteca RABASF. Legajo 40-1/2.

²⁴² Archivo- Biblioteca RABASF. Legajo 2-57-1.

²⁴³ Archivo General de Protocolos, Legajo 17992, 1 de junio de 1745 citado por ALONSO RODRÍGUEZ, M. C.: "Inventario de 1758" en LUZÓN NOGUÉ, J.M. (ed.): *Velázquez. Esculturas para el Alcázar*, *op.cit.* pp. 440-441.

²⁴⁴ Real Sociedad Económica Matritense, legajo 9. *Elogio de don Felipe de Castro, escultor de S.M., que en la junta de 16 de noviembre de 1776 dijo el señor don Felipe García Samaniego*. Publicado en las *Memorias de la Real Sociedad Económica Matritense*, vol. 2, pp. 70-78 citado en BEDAT, C.: *op.cit.* p. 163.

²⁴⁵ BEDAT, C.: *op.cit.* p. 163.

ilustrado de los académicos. La estructura de academia de bellas artes que ellos habían experimentado en la romana y la concepción intelectualista que pretendían imitar en España iba a chocar frontalmente con la oposición de los consiliarios, demasiado cercanos al Rey, y por tanto conferidos de poder y decisivos en la institución, cuestión que enturbiaría las relaciones del pintor y el escultor con la Academia de San Fernando.

El periodo desde 1763 hasta 1768 fue una etapa caracterizada por los esfuerzos de Mengs y Castro para conseguir la creación de nuevas cátedras²⁴⁶, optimizar los planes de estudio y modificar el gusto estético.

A pesar de las tensas relaciones su opinión era muy valorada y en varias ocasiones se les consultó en temas artísticos y pedagógicos. En 1768 los consiliarios notaron *la imperfección de la mayor parte de los dibujos que servían en la sala de principios*, y les convocaron a sus juntas para confiarles el cuidado de *quitar de la citada sala todos los dibujos que declaren no ser a propósito*, y sustituirlos por *los que juzguen convenientes*.²⁴⁷ Además de ello podrían elegir los profesores que fueran de su entera satisfacción para que hicieran bajo su dirección los nuevos dibujos necesarios, ajustándose evidentemente así a los criterios artísticos y estéticos de aquéllos.

El mismo año se les volvió a pedir su juicio con razón del mal estado en que se encontraban los vaciados que poseía la Academia y de la falta de ellos para la enseñanza académica²⁴⁸.

Ya se ha señalado como el embajador español en Roma, Tomás Azpuru y el pintor Preciado de la Vega, habían avisado de la campaña de formación de vaciados que había emprendido Rusia y aconsejaban que España solicitara lo mismo, ya que si se había autorizado a una corte “herética”, nada hacía suponer que no se le permitiera lo mismo a una nación católica. En la Junta ordinaria del dos de octubre de 1768²⁴⁹ se daba cuenta de las cartas enviadas por el director de los pensionados en Roma en las que informaba sobre el asunto y por lo que parecía *una ocasion oportuna para adquirir formas de esas estatuas, pues en el dia no se negaria licencia para hacerlas, como se ha negado otras veces*. La Junta lo consideró pertinente y se acordó que se propondría al Protector de la Academia, pues para la perfección de los estudios era *forzoso costear los moldes y formas de los originales*. Añadían además: *que el costo es forzoso sea mui considerable pero lo tiene por preciso* y se resolvía en la

²⁴⁶ BEDAT, C.: *op.cit.* p. 217.

²⁴⁷ Archivo- Biblioteca RABASF. Junta particular 2 de octubre de 1768, citado por BEDAT, C.: *op.cit.* p. 215.

²⁴⁸ NEGRETE PLANO, A.: “Vorschlagsliste zum Erwerb von Gipsabgüssen durch die Madrider Kunstakademie, 1768 verfaßt von Mengs und Castro” en KIDERLEN, M.: *op.cit.* pp.451-456.

²⁴⁹ Archivo- Biblioteca RABASF. Actas de las sesiones particulares, ordinarias, generales, extraordinarias, públicas y solemnes de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Junta ordinaria de 2 de octubre de 1768, p. 500r.

reunión, que si se tomaba finalmente la decisión de asumirlos, que Antonio Rafael Mengs y Felipe de Castro *que ademas de su notoria pericia tienen practico conocimiento de las preciosidades, que en ese genero hay en Roma*, ya que ambos habían residido allí y conocían sobradamente las colecciones escultóricas de la ciudad, reconocieran *todos los moldes, estatuas y modelos que hay en la Academia*, y *formen una lista de los que seria conveniente encargar*²⁵⁰, en la que podían señalar todas las advertencias y prevenciones que juzgaran oportunas.

El mismo Castro había regalado a la Academia en 1762 un grupo de dieciocho modelos vaciados en yeso, la mayoría copiando sus propias obras originales y sólo unos cuantos de otros autores, éstos últimos eran: *Un Busto de la grandeza del Gladiador de V. Maburquese. Un brazo grande copiado de otro de Miguel Angel Bunarrota. Dos pies grandes copiados por los de Laomedonte de Belvedere. Otro copiado por uno de la antigüedad. Una máscara grande del Tiber. Una mano de barro cocido copiada de otra del Caballero Bernino. Un pie copiado de otro de Miguel Angel.*²⁵¹

Como se ve sólo se trataba de fragmentos y no de los modelos necesarios para una escuela de bellas artes, y cuando en 1765 Manuel Monfort pidió desde Valencia algunos *Dibuxos*, y *Hiesos*, *q. sirvan para el estudio de los principiantes de aquella* de San Carlos, se enviaron copias de algunas de Velázquez y de las dos de San Ildefonso²⁵², lo que demuestra que la Academia de San Fernando no contaba aún con otros buenos ejemplares para reproducir y mandar a los centros de otras ciudades.

Mengs y Castro revisaron los calcos existentes en la Academia para elaborar el informe²⁵³ sobre las copias que sería preciso comprar y señalaban que *no hemos contado con las estatuas q^e al presente existen en la Academia por no hallarse estas en su primer estado y por consecuencia cuasi inútiles al fin que se desea.*

Con los conocimientos técnicos que poseían y la inclinación hacia los vaciados que sentían, describían detalladamente cómo era el proceso por el que debían realizarse los moldes para lograr reproducciones perfectas y como éstos eran difíciles de obtener los dos expertos no dudaban en hacer todas las observaciones pertinentes de cómo conseguir modelos de alta calidad, especificando además que las medidas tenían que ser exactas a las de los originales.

²⁵⁰ Archivo-Biblioteca RABASF. Junta ordinaria de 2 de octubre de 1768, p. 500v.

²⁵¹ Archivo-Biblioteca RABASF. Junta ordinaria de 13 de junio de 1762, fol. 138r. Legajo 82/3, citado por HERAS CASAS, C.: *op.cit.* (2005) p. 72.

²⁵² Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 33-14-1.

²⁵³ Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 5/CF-2.

Los dos artistas atendían a todos los detalles y en previsión de que pudieran ser empleados para extraer más copias señalaban que era mejor que los yesos fueran retocados no por el formador, sino por algún *Joben escultor atento q^e lo execute en presencia de los mismos originales de mármol, à fin q^e estos Yesos asi completos en todos casos nos sirban p^a sacar otros modelos aquí, en caso a necesitarlos, y tambien para este efecto convendrá curarlos con el Aceyte cozido para evitar no se desgasten por el camino.*

Mengs y Castro conocían muy bien el ambiente artístico romano y sabían de la dificultad de alcanzar las autorizaciones de algunas personalidades para poder vaciar sus estatuas, *por lo que nos tomamos la libertad de hazer presente a V.E. estas dificultades p^a q^e se baya con el mayor cuidado à fin de obligar à estos Señores a conzeder este favor, no dudando si era imprescindible hacerlo en nombre o por medio de su Soberano el Rey de Nápoles ó de parte de S.M. el Rey N^{ro} S^{or}.*

Estos artistas que estaban al corriente que S.M. Siciliana había hecho *baziar las mas bellas estatuas y Bustos de las Antigüedades de Portici*, sugerían que *se podria esperar alcanzar un baciado de cada una de estas estatuas y bustos*, si Alfonso Clemente de Aróstegui, ministro plenipotenciario en la corte de Nápoles, se pusiera de acuerdo con el Marqués de Tanucci, *director gral. de estas Antigüedades, y se fazilitaria mucho si se pidiese esta grazia con insinuacion q^e S.M. el Rey N^{ro} S^{or} tendria complacencia se conzediese este favor a su R^a Academia.*

En 1765 habían llegado a España los vaciados de la Villa de los Papiros de Herculano²⁵⁴ quedando instalados en el Buen Retiro. Aunque se quiso proceder con la mayor reserva, y durante el tiempo que allí estuvieron, su difusión estuvo muy limitada, ya que se quería proteger la exclusividad de su publicación encomendada a la Academia Ercolanese²⁵⁵, es muy posible que Mengs, y quizás también Castro, por su proximidad al monarca, conocieran aquellas piezas de extrema calidad, ya que se habían elaborado con el rey como destinatario, y quisieran intentar por ello la consecución de vaciados de aquellas hermosas obras también para la Academia.

Seleccionaban además un conjunto de obras conservadas en distintos palacios y colecciones de Roma, Florencia y Nápoles, englobando esculturas antiguas, renacentistas y del primer Barroco. (Documento anexo nº 54)

²⁵⁴ ALONSO RODRÍGUEZ, M.C.: “Vaciados del siglo XVIII de la Villa de los Papiros de Herculano en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando” en *Boletin de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 100-101, primer y segundo semestre de 2005. pp. 25-64.

²⁵⁵ ALONSO RODRÍGUEZ, M.C.: *op.cit.* (2005) p. 33.

Esto representaba un gasto enorme y los académicos pensaron que se debía proceder *con aquella prudente economía que exigían los caudales de la Academia*²⁵⁶, pues no era posible comprar todos los vaciados al mismo tiempo.

No obstante parece que los yesos aconsejados por Mengs y Castro nunca llegaron a comprarse, pues muchos de los que se mencionan en la lista no existen, ni han existido nunca en la Academia.

Como se ha observado no era fácil adquirir vaciados en Roma por aquellos años, y de tal dificultad informaba, Manuel de Roda: *se cree que pierden mucho las estatuas con el peso del yeso, que se les carga, y con las unturas, que se les hacen, para que no se pegue quitandoseles lo que aqui se dice patina, y demuestra la antigüedad; y exponiendose à que se rompan y maltraten, como regularmente sucede, especialmente en las que estan resentidas y restauradas, que son las mas, y en las partes mas pequeñas y extremidades mui delicadas, como dedos, narices, orejas &^a mayormente si estas son añadidas, ó sobrepuestas, por haverse encontrado menoscabadas, como el Laocoonte, que tiene un brazo de estuco.*²⁵⁷

El embajador español explicaba de manera muy clara los peligros a que se exponían los originales durante los trabajos de formación de vaciados, lo que había provocado evidentemente las reticencias de los propietarios.

Quizás por la falta de medios económicos por parte de la Academia o de los permisos obligatorios para extraer moldes, el caso es que la institución no llegó a poseerlos en 1768, como muestra igualmente que Pedro Silva unos años después sugiriera a la Academia comprar los vaciados del propio Mengs.

La Junta Particular de ocho de julio de 1773²⁵⁸ se hacía eco de la propuesta del consiliario que consideraba *seria mui conveniente a la Academia comprar a D. Ant^o Rafael Mengs, la gran colección de las formas o moldes de las mejores Estatuas antiguas de Roma y Florencia*. Silva se debía haber enterado de la gran campaña emprendida por el pintor durante su viaje a Italia, y suponía además su gran calidad pues las *ha hecho contruir bajo su mano* con lo que el artista no habría conseguido sino los mejores resultados.

Presumía asimismo que seguramente Mengs estaría dispuesto a que pasaran a la Academia *para servir a la Nacion, y a la Academia las dará con la mayor equidad*, e incidía en que *será mui difícil lograr moldes, que estén hechos con la exactitud, y acierto, que los de Mengs, pues*

²⁵⁶ Archivo-Biblioteca RABASF. Junta particular 20 de noviembre de 1768.

²⁵⁷ Archivo Embajada Española ante la Santa Sede, (en adelante AEES) Legajo 324, nº 195-197.

²⁵⁸ Archivo-Biblioteca RABASF. Junta Particular de 8 de julio de 1773, citado por AGUEDA VILLAR, M.: *op.cit.* (1983) p. 456.

él mismo ha dirigido y gobernado a los formadores, que los han trabajado bajo su mano.
(Documento anexo nº 55)

Parece que el mismo pintor los había ofrecido a la Academia, cuando todavía se encontraba en Italia, como se desprende de la información de la Junta Ordinaria de siete de noviembre de 1773, en la que el conde de Pernia daba cuenta de la carta del conde de Floridablanca al secretario Hermosilla, *sobre el encargo que le hizo la Academia de que tratase con Dⁿ Antonio Mengs acerca de los moldes que este quería le comprase la Academia de los que tenía sacados de las mejores estatuas de Florencia y Roma, cuya proposición admitió la Academia bajo la condición de que los moldes se pusiesen en Madrid integros y usuales de cuenta de su dueño.*

Sin embargo éste no pudo llegar a tomar un acuerdo con José Moñino *que habría practicado este encargo con la mayor complacencia*, pues ya se hallaba Mengs en Florencia con animo de venir desde allí a España, por lo que se creía adecuado *tratarlo acá vocalmente con él.*

Desde el comienzo de la andadura de la Academia la escasez y el deficiente estado de los vaciados, provocado especialmente por los permanentes movimientos dentro de las salas y traslados de sede, fueron una constante; y la precariedad económica de la institución durante el siglo XVIII no contribuyeron a solucionar el problema.

Pero los modelos en yeso eran el instrumento esencial para divulgar las teorías estéticas de Neoclasicismo y el único camino viable para alcanzar la perfección y la belleza ideal, como no se cansaba Mengs de repetir en sus textos y en su correspondencia.

El pintor sabía que en España no había un gran conocimiento de la escultura clásica y los propios artistas eran incapaces de interpretarla, por eso él mismo explicaba el significado de éstas, no sólo a los alumnos sino también a los profesores de la Academia, que quedaban absortos al escucharle, como relataba Bosarte²⁵⁹: *Quando Mengs explicaba una estatua los Pintores, y Escultores, que lo escuchaban absortos viendo las perfecciones que no habían visto en ellas, aunq^{do} la hubiesen copiado m^s de veces.*

Por eso el alemán conocía de la necesidad de aquel ejemplo y como ya se ha señalado en la *Carta de D. Antonio Rafael Mengs a un amigo sobre la constitución de una Academia de las Bellas Artes*²⁶⁰, el artista se quejaba de la carencia de yesos en buenas condiciones en la Academia de Madrid, y afirmaba: *tengo por seguro que antes de mucho tiempo poseerá una colección muy completa.*

²⁵⁹ Informe de Isidoro Bosarte de veinte de agosto de 1796. Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 1-16-22 citado por ÚBEDA DE LOS COBOS, A.: (1988) vol. II, pp. 169 y ss. Aquí p. 510.

²⁶⁰ MENGES, A.R.: *op.cit.* pp. 398.

Es posible que Mengs en dicha carta que no está fechada ya estuviera pensando o ya hubiera hecho su ofrecimiento de venta o de donación a la Academia, aunque con todo la mencionada compra nunca se llevó a cabo, pues como se ha comentado todo contacto directo entre el pintor y la institución real se rompió a su regreso de Italia.

La insuficiencia de medios era evidente y cuando Carlos III en 1775 visitó la nueva sede en la calle Alcalá, enterándose por los profesores y consiliarios que faltaban modelos de escayola para la docencia, decidió donar la colección de vaciados procedentes de las excavaciones de Herculano²⁶¹ que él mismo poseía.

Los yesos se trasladaron en poquísimo tiempo a la Academia, y el cinco de enero de 1776²⁶² ya habían llegado todos. Por primera vez se iba a disponer de una excelente recopilación de vaciados de la más alta calidad, pues a los del rey se unirían en septiembre de aquel año los que Mengs regalaría a su monarca²⁶³ para que se depositaran en la Academia, viéndose los fondos de tal institución incrementados en un solo año de manera sobresaliente.

El estado de salud del pintor se había visto muy debilitado en el último tiempo y como advertía el duque de Losada a Miguel Muzquiz, ministro de Hacienda, el rey había consentido en darle permiso para ir a reponerse a Italia, pues el artista *expone que desde su regreso de Italia à España experimenta notable decadencia en su salud y principalmente en la vista que le impide trabajar y perfeccionar sus obras. En Italia donde fué bastante enfermo, logró repararse, y solicitaba por ello al soberano que le concediera la licencia de pasar el otoño à establecerse y vivir en Roma, manteniendole en su Real Servicio con el sueldo que fuese del agrado de V.M.*²⁶⁴. (Documento anexo nº 56)

En una carta del propio Mengs a Muzquiz²⁶⁵ en castellano (Documento adjunto nº 57) copiando con toda probabilidad²⁶⁶ otra en italiano remitida al mismo personaje (Documento

²⁶¹ ALONSO RODRÍGUEZ, M. C.: *op.cit.* (2005) pp.25-26.

²⁶² Archivo-Biblioteca RABASF. Junta Ordinaria de veintuno de enero de 1776, Legajo 84/3 y 40-1/2 citado por ALONSO RODRÍGUEZ, M. C.: *op.cit.* (2005) p. 26.

²⁶³ NEGRETE PLANO, A.: “La donación de los vaciados de Mengs a la Academia” en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nn. 100-101, primer y segundo semestre de 2005. pp. 169-184. NEGRETE PLANO, A.: “La colección de vaciados que Anton Rafael Mengs donó a la Real Academia de San Fernando” en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, primer y segundo semestre de 2001. nn. 92 y 93, pp. 9 a 31.

²⁶⁴ AGP. Expediente personal de Mengs, Caja 673/24.

²⁶⁵ AGP. Expediente personal de Mengs, Caja 673/24.

²⁶⁶ La carta sin datar, con un destinatario desconocido y redactada en italiano iba dirigida con casi total seguridad al ministro de Hacienda, Miguel Muzquiz, pues ambas misivas, ésta y la enviada a nombre del ministro el diez de octubre de 1776, contienen las mismas ideas, compuestas de un modo muy similar. Y aunque Fea no sabe identificar la persona a que va dirigida FEA, C.: *op.cit.* nº 31, pp. 408 y ss., se trata de un modo muy plausible de alguien cercano al monarca, pues el pintor no queriendo ofender a la Academia con su donación deseaba que las recibiera el mismo rey, y le solicitaba que pusiera en antecedentes a Carlos III.

adjunto nº 58), el pintor aseguraba que en consecuencia del permiso otorgado por el rey para su retirada a Roma, *pienso en disponer mi viage, con cuyo motibo me tomo la libertad de suplicar a V.E. se digne hacer presente a S.M. q^e habiendo echo benir de Italia dibersos Modelos de Yeso, no sólo p^a mi propio uso, mas principalm^{te} a fin q^e sirvan à la Jubentud aplicada à las Artes del Dibujo, como à los mismos profesores; y ahora q^e debo dejarlos, desearia sirviesen al mismo fin con la mayor bentaja de los súbditos de S.M.*

Éstos eran los que el artista tenía en su taller madrileño y que habían ido llegando en distintos envíos a lo largo de los años que había vivido en España, aumentados con los que seguramente él mismo habría transportado con motivo de su regreso de Italia en 1774 como hemos visto había referido el barón de Edelsheim a la margrave de Baden: *Menx amenera ses moules avec lui en Espagne.*²⁶⁷

Estos modelos habían sido creados con un fin muy meditado, contribuir a la enseñanza del dibujo, y el pintor deseoso de que esto se cumpliera en nuestro país declaraba: *Para lograr este fin desearia pasasen a la R^l Academia de Sⁿ Fern^{do} para estar à la vista de todos los q^e quisiesen aprobecharse de ellos.*

Pero con los precedentes que habían ensombrecido sus relaciones con la real fundación, por las desconfianzas que hacía él se habían despertado por ser extranjero²⁶⁸ y a pesar de sus inútiles esfuerzos por servirla, temía el artista que *pudiendo sospecharse fuese un acto de vanidad mia si pretendiese ofrecerlos à esta R^l Academia y con esta idea desagradar à los mismos à quienes deseo servir; Suplico a V.E. humille de mi parte estos Modelos à los R^s P^s de S.M. para q^e se digne aceptarlos de mi, para q^e como cosa suya pasen a la R^l Academia.* Mengs creía haber encontrado la solución al problema, pues el regalo sería mejor recibido si éste procedía del rey y los vaciados se convertirían *al mismo tiempo mas utiles.*

Pero su generosidad singular no quedaba ahí y añadía, *me ofrezco embiar desde Italia todo lo mejor de las Estatuas q^e he echo vaciar quando esperaba poder establecer alguna escuela de vasallos de S.M.* Esta idea de crear una escuela de bellas artes ya rondaba a Mengs desde hacía algún tiempo como veremos detenidamente más adelante, y fue seguramente uno de los motivos principales por los que el artista constituyó tan enorme y formidable colección de yesos.

Conocedor de las dificultades económicas de la Academia y temeroso de que no fueran aceptadas por el rey por el desembolso que parecía podría acarrear tal operación, agregaba

²⁶⁷ KREBS, M.: *op.cit.* p. 253.

²⁶⁸ Así lo afirma el artista en la carta redactada en italiano. AGP. Expediente personal de Mengs, Caja 673/24.

que todo podría realizarse *sin originarle otro gasto q^e el de encajonar y transporte, q^e se podrá hacer poco à poco por los Navios del Rey q^e van algunas bezes à Italia.*

Esto por lo que respectaba a los modelos que llegarían desde Roma y Florencia, pero además queriendo rentabilizar la recopilación de los moldes de las estatuas más celebradas que tenía en su taller madrileño dándole la mayor difusión posible, y en consecuencia a la doctrina estética que defendía, sugería que *podrán estas servir para hacer vaciados de ellas, à fin q^e se aprovechasen de dthos vaciados las otras Academias del Reyno como son las de Sevilla, Valencia, Zaragoza y Barzelona, donde no dejará de haver ingenios q^e sería deseable vieses en sus principios estos Prototipos de la hermosura del dibujo.*

Era importante que los jóvenes de las recién establecidas academias fueran conducidos al sendero del buen gusto y aprendieran pronto, a través de dichas estatuas, los preceptos correctos.

En la carta redactada en italiano enumeraba las formas *delle statue principali*, que tenía en Madrid y que podrían servir para abastecer a aquellas escuelas provinciales. Por supuesto se trataba de los paradigmas de belleza del Neoclasicismo, la flor y nata de la estatuaria antigua, como eran *il Laocoonte, l'Apollo, l'Antinoo, l'Apollino e la Venere di Firenze, e di molti belli busti e teste.*

Pendiente de nuevo del asunto financiero aseveraba que *los gastos para hacer estos quatro vaciados seria mui tenuos, lo q^e puede comprender V.E. por los muchos q^e yo mismo tengo en mis Casas de Roma, Florencia y Madrid.*

En caso de que todo marchara como Mengs había deseado requería que se nombrara una persona, y recomendaba *sea el S^{or} Dⁿ Fran^{co} Sabatini*, al que desde su llegada a España le unía una estrecha amistad, *ó algun indibiduo de la R^l Academia de Sⁿ Fern^{do} u otro q^e fuere de la satisfaccion de S.M. à fin q^e los reciva en esta mi avitacion p^a darles el destino q^e fuere del R^l agrado.*

Se decidió que fuera el arquitecto italiano quien recibiera *por Inventario las Estatuas y Moldes* y éste solicitaba a Miguel Muzquiz *si S.M. tuviere a bien que se dé el destino indicado a los expresados Modelos, convendra que V.E. lo avise al S^r Marq^{es} de Grimaldi para que se destine por parte de la Academia un Director de Pintura ó de escultura, que los reciva por Inventario.* (Documento anexo nº 59)

El marqués de Grimaldi enviaba una nota al secretario de la Academia Antonio Ponz, con los moldes y estatuas que había presentado el rey en nombre de su pintor de Cámara, y daba la orden de que *se coloquen en la Academia de SⁿFernando en una sala clara, adonde formando Galería (...) los Discipulos y Profesores tengan proporción de estudiar en ellas con*

entrar libremente de día a horas determinadas, sin necesidad de removerlas del parage adonde estén y eligiendo las que parezcan mas apropiado. (Documento anexo nº 60)

Unos días después le mandaba otra notificación²⁶⁹ en la que expresaba que para que el pintor percibiera el aprecio que se hacía de su obsequio quería Carlos III que el propio artista eligiera el lugar indicado para la instalación de los yesos, *así como á la colocacion misma de las Estatuas, las quales, situadas à buena luz y en sala proporcionada*, servirían para el fin que se las había destinado.

La Academia debía hacerse cargo a partir de ese momento de su buen cuidado y exposición y debía *disponer se pongan sobre basas que faciliten el manejo y uso de ellas, y providenciar no se confien las formas á Vaciador que no sea mui hábil, para que de este modo se conserven, y sin recibir menoscabo, puedan servir para multiplicar una misma Estatua.* (Documento anexo nº 61)

Una semana después el pintor visitaba, junto al conde de Pernia y Ponz, las instalaciones de la Academia para seleccionar el espacio adecuado y se determinaba que para trasladar los moldes *con inteligencia y acierto*, asistiera Francisco Gutiérrez, teniente director de la Escultura, a la entrega de ellos en casa de Mengs, *y que el Director de escultura Dⁿ Juan Pascual de Mena, los recibiese en la casa de la Academia.* (Documento anexo nº 62)

En los primeros meses de 1777, cuando el pintor ya se había mudado a Roma, Esteban Gricci, director de escultura de la Real Fábrica de Porcelana del Retiro y buen conocedor de la estatuaría antigua, se ocupó de examinar los moldes del sajón²⁷⁰. En un primer momento este último había dejado encargado que se llevasen a la Fábrica de la China para tal tarea, pero considerándose un trabajo inútil, arriesgado para los objetos y dispendioso portarlos allí cuando luego debían ser llevados de vuelta a la Academia, se decidió que Gricci los reconociera en el mismo domicilio de Mengs donde aún se hallaban.

Como el italiano comprobó la mayoría de las formas estaban llenas, por lo que sólo se pudieron inspeccionar las *cuiebras exteriores, siendo imposible hacerlo interiormente, hasta que los vaciados se saquen.*

Ponz, de manera muy precavida, había determinado que el formador de la Academia, José Panucci, estuviera presente durante el proceso *para que se enterase de las advertencias de Gricci, como para que, conociendo como conoce las piezas que corresponden à cada modelo, pueda juntarlas en la Academia y rotular sobre cada cosa en adelante, sin lo cual dificilmente se sabria lo que es.*

²⁶⁹ Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 40-1/2.

²⁷⁰ Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 40-1/2. De la Junta Particular de 3 de marzo de 1777.

Se le otorgaban además al vaciador responsabilidades muy concretas como colocar en tablas o repisas muchas de las cabezas, a las que debía confeccionar previamente pedestales en yeso para aquellas que no los tuvieran, así como arreglar y componer lo que fuera oportuno en los modelos.

Sus atribuciones no quedaban ahí y *el expresado formador acompañó á los mozos de cordel en los viajes que se hizieron á la Academia con dhos moldes y modelos cuidando de que no los rompiesen, y no habiendo tenido remuneracion por este trabajo, acordó la Junta se le diese lo que yo tuviese por conveniente.* (Documento anexo nº 63)

Efectivamente como se certifica en las cuentas de 1777²⁷¹, se gratificó a Panucci por la conducción de los yesos *añadiendo que él reparase las quiebras, é iciese los trabajos necesarios de su oficio, pues la Academia tenía confianza de él.* El formador elaboraría poco después una memoria de gastos *por vaciar estatuas, llenar moldes, componer cabezas* así como por haber hecho *dos formas ó moldes, uno de una repisa grande y otro de una mediana*, labor que le llevó año y medio²⁷².

El secretario remuneró también a Alexandro Citadini, ayudante de Mengs, en cuya custodia habían quedado los yesos a la marcha del maestro, para *encaminarlos con seguridad* y que había *dispuesto algunas maquinas para sacarlos por las puertas.* Se mandó pagar asimismo a éste *un pedestal de madera, que para la estatua de Apolo Pithio, mandó hacer Mengs, con el fin de que sirviese de modelo á los que en adelante quiera hacer la Acad^a p^{ra} uso de las otras Estatuas*, tema al que volveremos en otra ocasión.

En un cuaderno de gastos anuales constaba por una papel de Antonio Ponz *que solo un Mozo hizo seis viajes en transportar con banastas yesos pequeños desde la casa del S^{or} Mengs á la Academia.*²⁷³

El nueve de marzo el secretario informaba en Junta Particular²⁷⁴ que se había resuelto que Panucci fuera llenando los moldes para que no se estropearan y que por todas las salas de la Academia se fuesen colocando las cabezas y bustos *nuevam^{te} adquiridos* sobre repisas, para cuyo efecto se había planeado *que se haga la forma por una repisa mui bella que ha venido à la Academia entre los yesos del S^{or}.*

Se señalaba igualmente que en prevención de daños y *atendiendo al riesgo que hai de que se rompan las figuras al bajarlas y subirlas de la sala del yeso, determinó la Junta que en dha Sala, estuviesen siempre algun numero de ellas, ademas de la que se esté dibujando, pues*

²⁷¹ Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 40-1/2. Cuentas de vaciados. 1776 y sig^s.

²⁷² Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 136-4/5.

²⁷³ Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 40-1/2. Cuentas de vaciados. 1776 y sig^s.

²⁷⁴ Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 40-1/2. Junta Particular de 9 de marzo de 1777.

será menos arriesgado mudarlas en una misma pieza, que subirlas muchas escaleras y mudarlas de diferentes salas. (Documento anexo nº 64)

Los lógicos reparos que el pintor pudo sentir por donar su estimada colección a una institución que le había tratado tan mal pudieron verse mitigados por el nombramiento como secretario de la misma de Antonio Ponz. El acercamiento de Mengs a la Academia para ceder sus yesos, estuvo con seguridad en conexión con la sustitución de Ignacio de Hermosilla y Sandoval por su amigo Ponz²⁷⁵, llegado al cargo diez días²⁷⁶ antes de que el alemán los cediera definitivamente, del que el pintor podía esperar una administración y reordenación de la praxis académica que coincidía plenamente con sus conceptos y propósitos.

Hermosilla había desempeñado aquella función desde 1753 y había vivido en primera persona todos los problemas de Mengs con la Academia, sin embargo la llegada de Ponz abriría un nuevo rumbo y tenía que ver con los planes de renovación y modernización de la institución, para los que el regalo del pintor era una clara señal.

La cantidad de citas a Mengs y a sus trabajos contenidas en la obra de Ponz, deja claro que el contacto debió haber sido permanente, desde que se habían conocido en Roma²⁷⁷, y que ambos hombres compartían toda una serie de ideas y convencimientos.

A pesar de la gran cantidad de modelos que el pintor asignaba a la Academia, *fatta con ispesa superiore alle forze d'un particolare*²⁷⁸, él mismo no se quedaba desabastecido como relataba su biógrafo, *non ne privò però totalmente se stesso, nè il suo studio d'Italia, perchè aveane fatti formare in gran parte i duplicati per farne uso quando veniva in Roma a dipingere.*

El envío a Madrid estaba compuesto en gran medida por las copias resultantes del vasto encargo del artista al formador Vincenzo Barsotti de duplicar gran parte de lo que poseía en su *atelier* romano. De esta forma el pintor *con no poco dispendio proprio*²⁷⁹ se aseguraba el poder seguir disfrutando de sus modelos.

En su caso, la posesión de aquellos vaciados era prácticamente una necesidad, pues desde hacía tiempo el artista planeaba fundar una Academia, para la que los yesos serían una herramienta fundamental.

En una carta llena de rencor y antipatía hacia Mengs, Preciado de la Vega escribía al ministro Manuel Roda, el doce de noviembre de 1772, es decir cuando el alemán se encontraba de

²⁷⁵ ROETTGEN, S.: "Anton Rafael Mengs y Antonio Ponz" en LOPE, H.J. (ed.): *Antonio Ponz (1725-1792). Studien und Dokumente zur Geschichte der Romanischen Literaturen*. vol. 27, 1992, pp. 59-72.

²⁷⁶ BEDAT, C.: *op.cit.* p. 60, nota 70.

²⁷⁷ ROETTGEN, S.: *op.cit.* (1992) p. 59.

²⁷⁸ BIANCONI, G. L.: *op.cit.* p. 63.

²⁷⁹ PRECIADO DE LA VEGA, F.: *Arcadia pictorica en sueño, alegoría ó poema prosaico sobre la teórica y práctica de la pintura escrita por Parrasio Tebano, pastor arcade de Roma*. Madrid. 1789. p. 280.

viaje por Italia con el consentimiento de su monarca, que el pintor, como él mismo le había expresado, tenía la intención de regresar en un futuro a la Ciudad Eterna y establecer allí una escuela de dibujo: *el mismo tuvo el valor de decirme que piensa (debiendo volverse aquí indefectible²⁸⁰) el que el Rey establezca una Academia.*

Pero en su planteamiento iba mucho más allá y explicaba al entonces director de los pensionados españoles en Roma, *que el, es decir el propio Mengs, sera el Director i yo el secretario y que de su sueldo el aumentaria el mio con doscientos doblones con tal que afalta mia subentrarse su hijo que está en el Seminario i no saben lo que será.*²⁸⁰

Si es cierto que los hechos sucedieron como narraba Preciado de la Vega estaríamos ante un caso prácticamente de abuso e intento de soborno, pues como continuaba éste *ha procurado desacreditarme en la profesion como ha hecho con los demas Profesores de aqui sobre que el quiere ser el absoluto.*

La declarada animadversión de Preciado hacia Mengs²⁸¹ en su correspondencia, estaría seguramente en relación con la envidia que el sevillano podría sentir por el éxito y aceptación del sajón, tanto en la corte italiana como en la española, algo que a él parecía estarle negado. Pero por otra parte la rivalidad podría tener algunos fundamentos si consideramos que cuando Mengs llegó a Roma en 1776, para restablecer su salud, éste reemplazó a Preciado de la Vega como director de los pensionados²⁸², hasta su muerte en 1779, momento en que el anterior pudo recobrar su puesto.

El primer pintor de Carlos III representaba una verdadera amenaza para el director de los pensionados y en su temor, no del todo injustificado, el nueve de diciembre de 1773 volvía a escribir a Roda mientras Mengs todavía se *entretenia* en Florencia: *Creo que Mengs irá desengañado de lo que puede esperar de esta Corte, a donde esperaba fixar el clavo, no obstante que ha dicho a todos querer bolver a fines del año santo p^a permanecer siempre; suponiendo bolver con su salario, i Director de la Academia que cree le acordara el Rey establecer en su Casa mediante la abundancia de hiesos i vaciados que ha hecho hazer aquí i en Florencia.*²⁸³

Es evidente que el alemán tenía todo perfectamente planificado y que no sólo deseaba retornar a su anhelada a Roma y establecerse de forma definitiva, sino que además tenía unos proyectos muy bien meditados sobre su futuro y el de sus yesos en aquella ciudad.

²⁸⁰ BNE: Mss. 12.757. Correspondencia Preciado de la Vega con Manuel de Roda, citado en JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, J.: *op.cit.* (1998) p. 436.

²⁸¹ ÚBEDA DE LOS COBOS, A.: *op.cit.* (2001) pp. 75 y ss.

²⁸² ROETTGEN, S.: *op.cit.* (1992) p. 60.

²⁸³ BNE: Mss. 12.757. Correspondencia de Preciado de la Vega con Manuel de Roda.

No se debe olvidar que España no contaba con una academia de bellas artes al uso para sus pensionados, como tenían otros países en la capital italiana, y por aquel entonces no se disponía de un establecimiento donde los jóvenes artistas pudieran ir a estudiar y ejercitarse en el dibujo, sino que bajo el control de un director tenían que buscarse ellos mismos los asuntos a copiar en museos, galerías y palacios.

En una misiva del dos de agosto de 1775 a Bernardo Iriarte²⁸⁴, oficial de la Secretaría de Estado, Mengs planteaba una alternativa a la enseñanza que se ofrecía en Madrid proponiendo a Carlos III que le acompañasen a Italia algunos jóvenes elegidos por él, para trabajar bajo su dirección y que no se malograsen *los talentos de la Joventud Española, como hasta aora a sucedido quasi con todos los Pensionados*.

Más que falta de habilidad o aplicación por parte de los estudiantes, era la falta de enseñanza del verdadero camino lo que provocaba los deficientes resultados y opinaba *que en hoi es mas útil y necesario de establecer buena Escuela*, para lo que se ponía a la entera disposición y añadía *tendré gran gusto y confieso aun vanidad de poder ser istromento de este beneficio que se haria a las artes en general y en particular alla nacion Española se pudiéramas hacer que fueran los primeros que salieran de la barbari e(n) la qual están las artes del dibujo en nuestros días*. (Documento anexo nº 65)

Sin embargo Mengs tuvo que contentarse con continuar la docencia en su casa, abierta no sólo a los pensionados españoles, sino a todo aquel que quisiera ejercitarse, pues no se fundó una academia propiamente dicha dependiente de la corona española, a imitación de la francesa, por ejemplo.

La familia había residido hasta 1777 en el palazzo Panfili, junto a la Fontana de Trevi, pero el aumento de su colección de vaciados, que Barsotti se estaba encargando de duplicar, la cantidad de personas que allí residían, como de cosas, trabajos empezados, cartones, materiales, etc., hacía necesario la búsqueda de un nuevo alojamiento, como ya había comentado el pintor en una carta a su cuñado von Maron.

En marzo de 1777 alquilaba el *piano nobile* y el entresuelo, además de los establos y huertos, de la Villa Barberini en el Monte Santo Spirito cerca de la basílica de San Pedro, donde estableció su taller y su colección. En vista de que no era suficiente para sus aspiraciones en verano del mismo año tomó como ampliación en las inmediaciones el palazzo Cavalieri

²⁸⁴ AGS. Estado, legajo 6571 citado en JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, J.: *op.cit.* (1998) p. 436.

Sanessi, cercano también a la iglesia de San Michele in Sassia²⁸⁵, parroquia en la que el pintor sería sepultado dos años más tarde.

Y por último como morada para su familia arrendaba el primer piso del Palazzo de S. Giacomo Scossa Cavalli dell'Ospizio delle Convertende cerca del Borgo Nuovo²⁸⁶, donde había vivido su admirado Rafael Sanzio²⁸⁷ hasta su muerte, cuestión que el artista debía saber.

Al igual que había sucedido durante sus primeros años en Roma, su estudio estaba siempre lleno de jóvenes artistas que querían aprender del maestro, escuchar sus aclaraciones, aprovechar sus correcciones y como no copiar la extensa colección de vaciados que ofrecía el maestro.

El pintor Füger, que trabajaba para la corte de Viena, y que con el tiempo estaría interesado en comprar la colección de vaciados del testamento del sajón, escribía en verano de 1777²⁸⁸ un documento muy interesante para conocer la situación en el taller: *Seit einem Monat gehe ich täglich zu Mengs, zeichne nach seinen Akademien und Antiken, die er alle in den trefflichsten Abgüssen und in Menge beisammen hat; der wohnt linker Hand bei der Colonnade von St. Peter.*

La casa era accesible para todo aquel que estuviera interesado, y según el austriaco Mengs afirmaba: “no puedo rechazar a nadie”, por lo que el taller estaba lleno de gente joven. Además de permitirles copiar sus yesos el artista rectificaba sus trabajos, les daba consejos útiles, ya que poseía un ojo muy agudo para la belleza y era en definitiva un oráculo en temas artísticos. (Documento anexo nº 66)

En febrero de 1778 Thomas Jones²⁸⁹ describía la presentación del cuadro de *Perseo y Andrómeda* y confirmaba que allí existía una auténtica escuela dividida incluso por cursos: *All the Grand Apartments of the Palace being thrown open in most of which were groupes of Pupils making Studies after drawings pictures or Statues, according to their respective Classes.*

La generosidad de Mengs era alabada, y respondía a un espíritu más liberal que el de Batoni, como aseguraba el pintor James Northcote²⁹⁰ escribiendo desde Roma a su hermano Samuel en Londres: *But Mengs is much more liberal and magnificent. He keeps two grand houses in*

²⁸⁵ ROETTGEN, S.: *op.cit.* (2003) p. 368.

²⁸⁶ ROETTGEN, S.: *op.cit.* (2003) p. 368.

²⁸⁷ ROETTGEN, S.: *op.cit.* (2003) p. 368, n. 214.

²⁸⁸ Viena. Bibliothek der Stadt Wien, citado en “Ein Schreiben Heinrich Friedrich Fügers” en *Jahrb. des Allerh. Kaiserhauses*. 18, 1897, pp. 56-63 documento publicado en ROETTGEN, S.: *op.cit.* (2003) p. 566

²⁸⁹ “Memoirs of Thomas Jones” en *The Walpole Society*, XXXII, 1951, pp. 68-69.

²⁹⁰ WHITLEY, W.T.: *Artists and their friends in England. 1700-1799*. Nueva York. 1928. vol. II, p. 310.

Rome, in one of them he has a gallery with the finest collection of cast from the antique that I have ever seen, where anybody has full liberty to draw at all hours who are only just introduced to him. La admiración por el maestro era tal que algunos le miraban como a un dios: He has an infinite number who look up to him like a god.

Sin embargo sus propuestas de crear una Academia no cayeron en saco roto y la corte napolitana las tuvo en consideración²⁹¹, cuando decidió fundar una academia de artes para *introducir el buen gusto de la Pintura en la capital*, se pensó para ello nombrar director a Antonio Rafael Mengs y el rey napolitano *pidió á su Augusto Padre que le permitiese pasar á Nápoles con este encargo; y S.M. se lo concedió graciosamente.*

Sin embargo la noticia de aquella medida que habría llenado de satisfacción a Mengs, y con la que se habría cumplido uno de sus sueños más acariciados, llegaba demasiado tarde a Roma, tan sólo *ocho días despues de su muerte; la qual le privò de este consuelo, y á Nápoles del provecho que habria sacado de su enseñanza.*

Aunque Hautecoueur²⁹² opinaba que esta afirmación de Azara tenía poca credibilidad, Johann Heinrich Wilhelm Tischbein²⁹³, más tarde director de la misma academia, mencionaba el tema en sus memorias, sin precisar la fecha.

La noticia de Azara sería por otra parte para Roettgen²⁹⁴ bastante verosímil, sobre todo teniendo en cuenta que Mengs era uno de los mayores teóricos de la organización académica en la segunda mitad del siglo XVIII, y había influido también en las reformas de la academia napolitana.

²⁹¹ Así lo recoge Azara en las *Noticias de la vida y obras de Don Antonio Rafael Mengs*, op.cit. p. XLII.

²⁹² HAUTECOUEUR, L.: "Les arts à Naples à la fin du XVIII^e siècle" en *Gaz. des Beaux Arts*, IV, 6, 1911, pp. 166-167.

²⁹³ TISCHBEIN, J.F.W.: *Lebenserinnerungen*, BRIEGER, L. (ed.). Berlín. 1922, p. 267.

²⁹⁴ ROETTGEN, S.: "I soggiorni di Antonio Raffaello Mengs a Napoli e a Madrid" en DE SETA, C.: (ed.): *Arti e civiltà del Settecento a Napoli*. Roma. 1982, pp. 151-179.

4.- VINCENZO BARSOTTI, FORMADOR DEL *CAVALIERE* MENGES

El vaciador que mayores comisiones recibió de Mengs, sobre todo en los últimos años de la vida de éste, para proveer de yesos la meditada academia de dibujo, fue el toscano Vincenzo Barsotti²⁹⁵, natural de Tereglio²⁹⁶.

La zona de Tereglio, cercana a Lucca, era conocida desde el siglo XVI por la calidad de la arcilla que se obtenía en aquella región y por la tradición de figurinistas y formadores en yeso y terracota solicitados en toda Italia²⁹⁷.

En 1763, con dieciséis años, Vincenzo era enviado por su padre para vender sus productos a distintas ciudades italianas. Algunos formadores se habían puesto ya en camino, por lo que podían encontrarse después a todos los posibles compradores aprovisionados, y en referencia a ello le decía: *Battista Fontana è già agli Angeli, presto partiranno le altre carovane e noi troveremo i compratori forniti; va' dunque te col tuo fardello e, quando, questo giugno, il gesso si rapprenderà nelle bacinelle e io non potrò più lavorare, ti seguirò anch'io.*²⁹⁸

Los Barsotti era una de aquellas familias itinerantes, compuesta de diversos miembros, primos y tíos de Vincenzo, dispersos por distintos puntos estratégicos, y que llevaron sus yesos incluso a otros lugares de Europa, resultando España uno de sus destinos finales.

Frediano, padre de Vincenzo, partía hacia Madrid en la década de los 1760, junto a su hijo y otros tres muchachos, llamados por Lorenzo, hermano del primero, que trabajaba ya en Sevilla, donde también lo hacía Luca Martini²⁹⁹, suegro de Frediano y abuelo del formador de Mengs.

En el informe elaborado en 1815 por Pascual Colomer³⁰⁰ sobre los moldes de la Academia de San Fernando, daba los nombres de los formadores de los que se había servido la Academia desde su fundación, y entre ellos aparece junto a Blas de Madrid, en torno a 1760, Fernando

²⁹⁵ Agradezco encarecidamente a los descendientes de Vincenzo Barsotti, la familia Marchi residente en Lucca, el haberme permitido consultar su archivo familiar y trabajar con los documentos custodiados en él, así como su generosidad al poner a mi disposición todos sus documentos y su siempre cordial ayuda.

²⁹⁶ La historiadora Bianca Riccio publicó el artículo “Vincenzo Barsotti da Tereglio (1747-1798) formatore di Mengs” en *Il primato della scultura: fortuna dell'antico, fortuna di Canova*. Actas de la II Settimana di studi canoviani. Bassano del Grappa. 2004, pp. 107-115, para lo que consultó sólo parcialmente, y no siempre personalmente, el archivo familiar.

Las primeras noticias que se tienen del formador proceden del *Ricordo di Vincenzo Barsotti da Tereglio formatore del sec. XVIII (dalle carte di famiglia)* Borgo a Mozzano. 1917, publicado por su también descendiente Francesco Maria Pellegrini, que se ocupó de organizar y numerar el archivo familiar y las conocidas como *Carte Pellegrini-Barsotti*, de las que se han extraído informaciones muy interesantes para este estudio. Durante un tiempo dicha correspondencia estuvo depositada en el Archivio di Stato de Lucca de donde fue restituida al domicilio de la familia Marchi, dónde fue consultada para este trabajo.

²⁹⁷ RICCIO, B.: *op. cit.* p. 108.

²⁹⁸ PELLEGRINI, F. M.: *op. cit.* p. 5.

²⁹⁹ RICCIO, B.: *op. cit.* p. 108.

³⁰⁰ Archivo- Biblioteca RABASF. Legajo 40-1/2.

Barzoti, que no debía ser otro que Frediano Barsotti, al que habían españolizado el nombre, al que según Colomer *la Academia abonaba sus trabajos*, lo que venía a significar que no estaba en la “plantilla” de la misma, sino que se le pagaban las *obras de su oficio* que realizaba de manera autónoma.

Por aquellos años debieron conocer a Mengs, que estaba al servicio de Carlos III, y al también formador italiano y director de la Fábrica de Porcelana del Buen Retiro, José Gricci, pues entre la documentación consultada en Lucca aparecen las direcciones de éstos³⁰¹, como si de una especie de agenda se tratara, lo que podría significar muy posiblemente que Barsotti siguió colaborando o en contacto con ellos cuando regresó a Italia: *Al Illustro Señor Don Antonio Raffael Menge Primer Pintor de SRM en la calle del tesoro qD g^{ne} m a en Madrid //* *Al S^{or} Don Jose Gricci escoltor Prinsipal de su Rea Ma de la Fabreca de la cina al Buen Retiro q^e Di g^e m a en Madrid.*

La presencia de vaciadores italianos en la corte madrileña provocó más de un incidente, algunas veces violentos, recogidos en los legajos del archivo de la Academia de San Fernando³⁰². En 1789 José Panucci escribía al Superintendente General de Policía tratando el problema de los vendedores ambulantes de vaciados, y en más de una ocasión se quejaba del perjuicio, y tumultos, que causaban, un tal Francisco Barsoti, y sus compañeros vendiendo por las calles sus figuras de yeso, a los que acusaba de buhoneros y vagamundos.

Es muy posible que el formador de la Academia de San Fernando estuviera intentando proteger su territorio, pues los italianos representaban una competencia demasiado diestra y efectiva con la que medirse.

En 1768 los Barsotti disponían del pasaporte para regresar a su patria³⁰³ donde reunieron una pequeña fortuna que se iría acrecentando. El padre se compró una propiedad en Tereglio y continuó con sus labores en la Toscana, y su tío Lorenzo, establecido en Roma, tenía la intención de fundar una academia³⁰⁴ de yesos de originales antiguos. El proyecto era ambicioso y a él se unió muy pronto su sobrino Vincenzo que con el tiempo se convertiría en el formador más respetado de la ciudad.

Barsotti era el hombre indicado para los propósitos de Mengs pues en el momento en que el pintor regresó a la capital pontificia, el formador ya contaba con la clientela más selecta que se podía imaginar.

³⁰¹ Archivo particular de la familia Marchi. *Carte Pellegrini-Barsotti*. n° 408.

³⁰² Archivo- Biblioteca RABASF. Legajo 45-3/1.

³⁰³ Archivo particular de la familia Marchi. *Carte Pellegrini-Barsotti*. n° 413, 23 de agosto de 1768.

³⁰⁴ PELLEGRINI, F. M.: *op.cit.* p. 6.

Un importante criterio para la calidad de los vaciados era la exactitud y corrección de las proporciones, que dependía de la habilidad del formador, el buen ensamblado de las distintas partes, así como el estado de la superficie. Los de Vincenzo debían gozar de gran fama pues alcanzó encargos de la Academia de Francia³⁰⁵, del amigo de Winckelmann y Goethe, el anticuario Reiffenstein³⁰⁶, y de los escultores más renombrados del momento como Francesco Righetti³⁰⁷, John Tobias Sergel³⁰⁸, del restaurador y escultor Gaspare Sibilla³⁰⁹, de Carradori³¹⁰ o de Friedrich Wilhelm Eugen Doell³¹¹.

Barsotti ya había colaborado con Mengs en el pasado, pues como éste escribe a su cuñado Anton von Maron, el veinticuatro de julio de 1775³¹², su mujer había efectuado unos pagos al formador por algún trabajo que no se especifica.

Pero es a partir de mayo de 1777 cuando el pintor se convertirá en su mayor cliente, hasta el momento de su prematura muerte, contratando a Barsotti por un sueldo mensual de quince escudos más los gastos de los materiales³¹³, para reparar algunos de los yesos que vinieron de España, y duplicar y arreglar otros con destino a la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

En la factura presentada por el formador a su patrón se desglosaban los trabajos ejecutados mes a mes, descontando *le giornate che o lavorate fora di casa del Cav.*, para Sibilla, la academia francesa o el escultor Sergel, pero se incluyen además algunas labores para Turín³¹⁴ que no fueron deducidas del total, lo que nos hace pensar que Mengs estaba también encargándole algunos vaciados para enviar a aquella ciudad, seguramente destinados a la *Reale Accademia di Pittura e scultura*, que en 1778 se estaba reformando, bajo los auspicios de Vittorio Amadeo III, como ya había hecho en el pasado con otros centros. (Documento anexo nº 67)

El volumen de encargos debía ser tan grande que Vincenzo escribió varias cartas a su padre excusándose de no poder ir a Florencia, *in primo luogo vi diro come io ora e indifcile che*

³⁰⁵ Archivo particular de la familia Marchi. *Carte Pellegrini-Barsotti*. nº 420.

³⁰⁶ Archivo particular de la familia Marchi. *Carte Pellegrini-Barsotti*. nº 460.

³⁰⁷ Archivo particular de la familia Marchi. *Carte Pellegrini-Barsotti*. nº 474-475.

³⁰⁸ ROETTGEN, S.: *op.cit.* (2003) p. 580.

³⁰⁹ ROETTGEN, S.: *op.cit.* (2003) p. 366.

³¹⁰ Archivo particular de la familia Marchi. *Carte Pellegrini-Barsotti*. nº 461.

³¹¹ PELLEGRINI, F. M.: *op.cit.* p. 9.

³¹² EINEM, H. von: *op.cit.* carta nº 35, pp. 72-73. Documento anexo nº 50.

³¹³ ASR. Trenta Notai Capitolini, uff. 4, Capponi 1779, vol. 491, d. 691r-693 v, 735r-738 r, la factura completa por los trabajos ejecutados por Barsotti para Mengs está incluido en ROETTGEN, S.: *op.cit.* (2003) pp. 579-580.

³¹⁴ ROETTGEN, S.: *op.cit.* (2003) p. 366. Roettgen supone que Barsotti también realizaba trabajos para la Academia de Francia y para Turín. En mi opinión al no ser descontados los gastos de Turín es muy posible que estos fueran abonados por Mengs, pues en realidad se trataría de un encargo suyo con destino a aquella ciudad.

*possa venire a Fiorenza a causa di molti lavore che il Cavalg^l mi ordina y además su marcha podía incomodar a Lorenzo, su tío, que se quedaría sin su asistencia en el taller, e poi al zio le dispiacerebbe assai.*³¹⁵

Mengs no había querido molestar a Frediano, al que también había conocido en España, comisionándole a él los vaciados, pues pensaba que estaría muy ocupado, y su hijo le aconsejaba no fatigarse viajando a Roma.

En la misma misiva le contaba que trabajaba en el museo, seguramente el Pío Clementino³¹⁶, para el rey de Francia, es decir para la academia de aquel país, por lo que se sentía bastante honrado, y el lunes siguiente tenía que ir a la basílica de San Pedro *a formare 7 putti per colonna del Altare maggiore e che sono del Fiammingo e sono grandi 3 palmi e mezzo luno e questi sono per menges*, los cuales se conservan actualmente en Dresde.

Concluía saludando a su padre de parte de Mengs, que quería viajar a Florencia al año siguiente, acompañado de Vincenzo, voluntad que no se pudo cumplir por su frágil estado de salud y su posterior defunción. (Documento anexo nº 68)

Barsotti estaba formando para el rey Luis XVI, como resultado del deseo expreso del papa Pío VI, de que un *sperimentato e abile formator*, copiara la cabeza y busto de *Dea accinta di panpani* hallada recientemente en una excavación. Y se comunicaba la concesión de extraer el vaciado al director de la Academia Francesa con la condición *pero che si serva del opera di Vincenzo Barsotti*³¹⁷ que con aquel encargo logró el título de *Formatore di S.M. Cristianissima*.³¹⁸

³¹⁵ Archivo particular de la familia Marchi. *Carte Pellegrini-Barsotti*. nº 420.

³¹⁶ En el Archivio di Stato de Roma, se conservan varios documentos que hacen referencia a tareas llevadas a cabo por Barsotti para aquel museo. ASR. Museo Pio Clementino di Roma. Camerale II, busta 17, 1773-1778. El 21 de agosto de 1777 se pagaban *scudi quattro e baiocchi cinquanta al formato/re in Borgo Novo per aver formato e gettato a sue /spese le zampe e la testa del cane di Firenze esistente / in casa del Signor Cavalier Menz, di quelli ritro/vati alla chiavuccia (Chiaruccia) che si sta attualmente riattando scudi 4,50*. También del *Sabato 4 ottobre 1777 [...] pagati quattro scudi e baiocchi ottanta a Barsotti forma/tore in Borgo Novo per aver formato e gettato in gesso / le teste del Antonino Pio esistente nel Museo suddetto per adat/tarle nel torzo Militare trovato alla Cava della Chia/vuccia 4,80*. En la busta 23: *[...] a Vincenzo Barzotti scudi 3 in compenso di danni/ ricevuti nel gruppo di Laoconte in gesso ed al/tri modelli posti in prova al museo*. Entre los mismos documentos se encuentra también el pago por una carroza que condujo a Mengs, como experto, a las excavaciones de Capo di Bove: *Busta 17, c. 180 r. per carrozze accorse per accompagnare/ al Museo ed al quirinale traspor/ti di riguardo e per condurre il signor / Cavalier Mengs a motivo di que/stioni utili, e per andare allo scavo/ di Capo di Bove in tutto scudi 8*.

³¹⁷ Archivo particular de la familia Marchi. *Carte Pellegrini-Barsotti*. nº 420.

³¹⁸ PELLEGRINI, F. M.: *op.cit.* p. 8.

En primavera de 1779 viajaba a Florencia a inspeccionar los moldes y vaciados, que el maestro había dejado en aquella ciudad a cargo del pintor y grabador Sante Pacini³¹⁹ profesor de la *Accademia del Disegno*, y a extraer algunas copias de ellos, para enviar a Madrid.

El trato de Pacini con Mengs arrancaba del viaje realizado por éste a Italia en los primeros años de la década de 1770, y su nombre se menciona en relación a los vaciados que el sajón estaba obteniendo en la capital toscana en aquellos años; responsabilizándose de muchas tareas de cierta seriedad, no exentas de dificultades, como aquellas derivadas de la extracción del molde de la *Puerta del Paraíso* de Ghiberti que ocasionó ciertas complicaciones, o de restaurar los frescos del Carmine recomendado por Mengs.

Antes de que el alemán regresara a España, se dirigieron juntos a Parma³²⁰ para contemplar las pinturas de Correggio, uno de los artistas más admirados de Mengs, lo que indica también su grado de amistad.

Los moldes debieron quedar almacenados en el domicilio de Pacini, que poseía también una rica colección de vaciados en su taller, dónde se comenta celebraba fiestas de baile y hacía admirar sus yesos³²¹, y allí se dirigió Vincenzo para cumplir las órdenes del maestro.

En una carta a D. Bernardino, amigo y agente fiduciario de Mengs³²², Barsotti expresaba sentirse muy bien recibido en casa de Sante Pacini, donde se hospedaba y donde podía trabajar cómodamente. Nada más llegar el mismo Pacini le había conducido a la estancia donde estaban las formas donde podía trabajar con todas las comodidades necesarias para su oficio de formador y le había consignado todos los moldes que hasta el momento había custodiado, que se encontraban en su mayoría vacíos³²³.

Todo estaba en tan buenas condiciones que si no fuera porque faltaban *alcuni pezi* para cumplir los deseos del *Cavaliere*, *sono in ordine di principiarle a improntarle con la carta straccia*, lo que empezarían a realizar cuanto antes para poder proceder a encajonarlos.

³¹⁹ Borroni Salvadori preparaba un estudio monográfico del artista toscano, que no llegó a ver la luz por hallarse incompleto a la muerte de la bibliotecaria. Aporta algunas noticias en BORRONI SALVADORI, F.: *op.cit* (1979), pp. 1248, 1249, 1275, 1277, 1286; BORRONI SALVADORI, F.: *op.cit* (1984), pp. 37-39. BORRONI SALVADORI, F.: “Riprodurre in incisione” en *Nouvelles de la Republique des lettres*, 1982, vol. II, pp. 73-114, sobre Pacini, pp. 75-76.

³²⁰ Gazzetta Toscana, 1773, 169, 197; 1774, 142, 66, citado en BORRONI SALVADORI, F.: *op.cit.* (1979) p. 1249.

³²¹ PELLI, G.: *Efemeridi*. Biblioteca Nazionale Centrale, Florencia. Manuscrito N.A. 1050, citado por BORRONI SALVADORI, F.: “Per un approccio a Santi Pacini incisore” en *Antichità viva*, año XXIV, n° 5-6, 1985², pp. 50-57, nota 99.

³²² Según la investigadora S. Roettgen, a Bernardino Maria Duccini le unía una relación de amistad con Mengs, pues tras su muerte no quiso cobrar sus servicios como administrador de su herencia “*in considerazione dell’amicizia avuta col defonto Cavalier Antonio Rafael mentre viveva e con i suoi Figliuoli...*”. ROETTGEN, S.: *Anton Rafael Mengs, 1728-1779. Das malerische und zeichnerische Werk*. Múnich. 1999. Vol. I. p. 574.

³²³ Archivo particular de la familia Marchi. *Carte Pellegrini-Barsotti*. n° 421.

Barsotti alababa a Pacini, que lo tenía todo perfectamente organizado, *tanto nella robba del Sig. Cavaliere come nella sua*, que como se ha dicho también poseía, y si Mengs fuera a Florencia podría admirarlo por sí mismo, y resolvería seguro mandar a Roma a Pacini *a eseguire le sui veci e stare assitente alla fabbrica di Villa Cavag^{ri}*, la nueva villa alquilada para constituirse en sede de la ansiada academia, lo que liberaría al pintor de muchos esfuerzos. (Documento anexo nº 69)

Como explicaba Vincenzo a D. Bernardino en otra carta de junio de 1779³²⁴, Mengs quería que revisara a fondo las que hubieran perdido su precisión primera y que los mandara junto a un vaciado de la primera tirada, no se sabe si para ser enviado a Madrid o para ser utilizado en la futura academia.

Hasta el momento el vaciador no había observado ninguna forma estropeada *e che non siano inettato*³²⁵ *di farli onore in quanto alla agevoleza e al modo di mettere in esecuzione* que el Cavaliere le había confiado, por lo que hasta el momento no había encontrado ninguna dificultad en su quehacer, quedando en avisarle de inmediato en caso contrario.

De nuevo no reparaba en elogios para Sante Pacini, activo y competente, que trabajaba incansablemente sin un momento de reposo *e lo fa propriamente con amore* encajonando y preparando los modelos que se enviarían a España. Mengs le debía haber ofrecido a su colega los vaciados de un *Apollo ed el Aoconte*, lo que había colmado de alegría al toscano, que les había buscado rápidamente un emplazamiento proporcionado a su importancia, *il quale pochi giorni passa che non me li ramenti e li gia a destinato il loco dove collocarl' che per Laoconte gia a disegnato farci un arco che veramente lo merita.*³²⁶

El formador continuaba escribiendo: *sentò nella sua lettera con mio gran dispiacere come il Sig. Cavag. stia in una strema debolezza e che si fosino sopragiunte un corso di morrodié.* Mengs se debía encontrar tan mal que había dejado incluso de trabajar y Barsotti expresaba su compasión por el pintor: *Ma Dio mio come mai questo povero Sig. e cosi tribolato che veramente mi fa compasione che se potessi con il mio sangue rimediario almeno in una qualche maniera certamente lo farei ma io pero non sconfido in Dio e pregero tanto che*

³²⁴ Archivo particular de la familia Marchi. *Carte Pellegrini-Barsotti*. nº 422.

³²⁵ Suponemos que se refiere a que estaban “en estado” de ser usadas. La ortografía de Vincenzo Barsotti está llena de errores, que podrían entenderse por su condición de artesano.

³²⁶ El veinticuatro de agosto de 1779, cuando ya había expirado Mengs, Sante Pacini escribía a Barsotti informándole que aún no los había recibido, y para que no hubiera problema para conseguirlos pensaba buscar las cartas de Mengs, en las que se los habría brindado, como justificante de aquel ofrecimiento. *In quanto al Laocoonte e antinoo* (en la correspondencia anterior se había hablado de un Apolo) *voglio ricercar le lettere di Mengs e le manderò a voi in altra posta accio le possiate mostrare a suo tempo a chi occorrerà.* Archivo particular de la familia Marchi. *Carte Pellegrini-Barsotti*. nº 454.

spero di sentire qualche miglioramento e che avendo lasciato il lavorare spero che si rimita.

Y se ponía a disposición para todo aquello que pudiera hacer. (Documento anexo nº 70)

Sin embargo el artista no experimentó mejoría y unos días después fallecía.

En un momento de relativa calma profesional, ya que Mengs no le apremiaba y los encargos no urgían tanto, Barsotti, volvió a Tereglio donde contrajo matrimonio con Anna Maria Giannini³²⁷, perteneciente a una de las familias más eminentes del lugar.

Pero Vincenzo era imprescindible en Roma y recibía a menudo cartas que le apresuraban a volver al taller o a cumplir ciertos empeños contraídos.

Algunas de ellas estaban redactadas, en un castellano plagado de faltas de ortografía, por su amigo el escultor y pensionado español Juan Antonio Pérez de Castro³²⁸, al que le debía unir una especial camaradería³²⁹, pues en las cartas, bastante subidas de tono, no se cansa de hacerle bromas y continuas alusiones cargadas de doble sentido, en referencia a su condición de recién casado.

El ocho de enero de 1780³³⁰ le insistía en que *Dⁿ Franco Preciado esperaba la lista de los Caxones de Florencia*, que contenían los vaciados y moldes a enviar a la Academia de San Fernando.

Unos días después³³¹ y en alusión al negocio de los calcos, le relataba que no había yeso en toda Roma para ejecutar vaciados, *su tio no puede hacer nada que en todo Roma no ay yeso para bacia un dedo*, por lo que Lorenzo no había podido vaciar lo encargado por el también pensionado español Camarón, y la situación era tal que el escultor Sibilla estaba gestionando que se trajera de fuera.

Según Pérez de Castro, José Camarón y Meliá, ya *medio enfadado*, y el resto de pensionados, para los que Vincenzo realizaba tareas, y con los que el formador tenía una relación de amistad, habían esperado a que Barsotti volviera a Roma para vaciar sus modelos, muy posiblemente los que estaban obligados a enviar a la Academia de Bellas Artes de Madrid

³²⁷ PELLEGRINI, F. M.: *op.cit.* p. 9.

³²⁸ Juan Antonio Pérez de Castro murió en Roma en 1781 mientras disfrutaba de su pensión, y Preciado de la Vega se vio en la coyuntura de informar a Madrid, *con mucho sentimiento de los que le conocían, por su aplicación y buenas prendas*. Junta Particular de 6 de mayo de 1781, citado por BEDAT, C.: *op.cit.* p. 266.

³²⁹ En una carta de Lorenzo Barsotti a su sobrino y socio Vincenzo, instándole a regresar a Roma, le decía que *Giovanni lo spagnolo*, es decir Pérez de Castro, había demostrado ser su mejor amigo al ocuparse de sus asuntos en la Ciudad Eterna en su ausencia, y lo conminaba a que se lo agradeciera. Archivo particular de la familia Marchi. *Carte Pellegrini-Barsotti*. nº 428.

³³⁰ Archivo particular de la familia Marchi. *Carte Pellegrini-Barsotti*. nº 451.

³³¹ Archivo particular de la familia Marchi. *Carte Pellegrini-Barsotti*. nº 453.

como confirmación de su adelanto en los estudios, pero como su regreso no se producía, *los hicieron formar a un formador que se llama Tomas*.³³²

Su colega añadía además: *creo que otros muchos lavores le esperan a V.M^d el yeso ya hace tiempo q^e ha venido* y le transmitía de parte de Lorenzo que debía volver con premura.

El veinticuatro de diciembre de 1780³³³, Juan Pérez de Castro le remitía una carta, a la que acompañaba otra *del Portero de nuestra Academia de Madrid, o creo es formador*, al que podría contestar *por el mismo conducto*, es decir a través de él, y que desafortunadamente no se ha conservado. Evidentemente aquella debía tratar sobre vaciados, ocupación que incumbía a ambos.

Por los compromisos cumplidos duplicando y componiendo los modelos de Mengs para enviar a Madrid, entre mayo de 1777 y finales de abril de 1779, Barsotti debía recibir unos cuatrocientos escudos³³⁴, pero la deuda contraída con el formador era mucho mayor y como en principio sus herederos no podían saldarla al no contar con liquidez, tuvo por ello derecho a retirar del estudio del maestro, algunas formas y cuadros, su retrato, dibujos, pequeñas cosas, anillos e incluso parte del vestuario³³⁵, que en parte se conservan todavía en el *palazzetto* de la familia en Borgo a Mozzano, muy cerca de Lucca.

Pero además parece que se podía hacer negocio con los moldes y vaciados que el pintor había recopilado, y Barsotti y Sante Pacini, seguramente con el consentimiento de Monseñor Riminaldi³³⁶, administrador de la herencia de Mengs, decidieron poner a la venta reproducciones procedentes de los moldes del pintor para rentabilizarlos.

Por ese motivo empiezan a cruzarse entre los dos una serie de mensajes que hacían referencia a dicha actividad y así en febrero de 1780³³⁷ Sante Pacini indicaba no haber recibido aún las cajas que tenían que llegar desde Roma vía Livorno, ni el dinero convenido al parecer por dicho trabajo con Riminaldi, y en vista de que el prelado no quería pagarlo, Pacini había decidido inmovilizar el capital de las cosas que él tenía en su estudio de Florencia de Mengs: *E giacchè si vede che il garbato Monsig^r non vorrebbe pagarvi io vorrei mandar una staggina sopra tutta la roba che sta in Firenze per poter almeno profittare del prezzo della Med^a*; y de esta forma amenazaba al que quería amenazarlos *e così minchionare quello che vuol minchionar*. (Documento anexo nº 71)

³³² Archivo particular de la familia Marchi. *Carte Pellegrini-Barsotti*. nº 453.

³³³ Archivo particular de la familia Marchi. *Carte Pellegrini-Barsotti*. nº 452.

³³⁴ ASR. Trenta Notai Capitolini, uff. 4, Capponi 1779, vol. 491, d. 691r-693 v, 735r-738 r, citado en ROETTGEN, S.: *op.cit.* pp. 579-580. (Documento anexo nº 67).

³³⁵ RICCIO, B.: *op. cit.* p. 111.

³³⁶ KIDERLEN, M.: *op.cit.* p. 22.

³³⁷ Archivo particular de la familia Marchi. *Carte Pellegrini-Barsotti*. nº 906.

En unos días notificaba a su asociado³³⁸ que los cajones ya *sono per arno, e giovedi mattina saranno in Casa*, para lo que le recomendaba *prendete le vostre misure*, refiriéndose probablemente al consecuente cobro, y le comunicaba que sólo quedaba por arreglar el grupo del Pasquino, estando el resto en orden, *solo manca il Gruppo del altro Alesandro tutto il resto è stabilito*. (Documento anexo nº 72)

El siete de marzo³³⁹, Sante Pacini advertía al formador que ya había desembalado las cajas procedentes de Roma, una de las cuales había llegado podrida, *era tutta fradicia*, a pesar de lo cual los daños no habían sido considerables, pues aunque algunas piezas estaban rotas, se podían recuperar, *son rassettabili. Gia io lavoro al solito come una bestia, ed hó restaurato molte cose e molte vado preparando p. il vostro arrivo accio troviате le cose pronte*. (Documento anexo nº 73)

Legalmente las deudas adquiridas por Mengs en el asunto de los yesos sólo las había contraído con Barsotti, y el siete de junio de 1780³⁴⁰, en cumplimiento del acuerdo entre el vaciador y los herederos, en las *Convenzione tra Vincenzo Barsotti formatore e gli eredi di Antonio Raffaello Mengs pittore*, Riminaldi establecía que Sante Pacini le entregara al formador todas las ganancias de la venta de yesos, así como el resto de vaciados, moldes, muebles y enseres, que habían pertenecido al artista sajón y que todavía se almacenaban en casa del toscano, para satisfacer parte del débito. (Documento anexo nº 74)

La liquidación que se debía pagar a Barsotti debía ser cuantiosísima, lo que nos hace reflexionar sobre la talla de la empresa ideada por Mengs para su deseada Academia. Obtener vaciados se había convertido para él en una verdadera obsesión que le llevó a invertir más capital del que disponía y Azara³⁴¹, unos días antes de la muerte de su admirado artista, escribía a Llaguno, *aunque vive es lo mismo que las estatuas de Yeso que nos enbía. Lo peor es que tambien la cabeza está al trote. Entre sus locuras la mas singular es tener tres casas abiertas*, para poder dar capacidad a sus yesos y a todas las personas que acogía en su casa, y *haver ido a vivir a una Hostéria, desde donde hace hacer las mas vivas diligencias para hallar la quinta Abitación para albergar más vaciados* Esto podría conducirlo a vivir de la caridad y a sus hijos a la ruina: *Es regular que presto lo lleben a la sexta de la Parroquia; y aquel mismo dia pedirán sus hijos limosna para comer*.

³³⁸ Archivo particular de la familia Marchi. *Carte Pellegrini-Barsotti*. nº 455.

³³⁹ Archivo particular de la familia Marchi. *Carte Pellegrini-Barsotti*. nº 456.

³⁴⁰ Archivo particular de la familia Marchi. *Carte Pellegrini-Barsotti*. nº 405-C.

³⁴¹ Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN), Consejos, Leg. 11.276, nº 5, citado en JORDÁN DE URRÍES, J.: "Mengs y el infante don Luis: Notas sobre el gusto neoclásico en España" en *Goya y el infante D. Luis de Borbón. Homenaje a la "Infanta" M^a Teresa de Vallabriga*. Zaragoza. 1996, pp. 89-106. Aquí p. 96.

El mismo Carlos III le había concedido mil escudos extraordinarios en febrero de 1779, para intentar solventar los serios problemas económicos que sufría su pintor, y como señalaba Floridablanca³⁴² al marqués de Grimaldi, que era quién debía hacer el pago, aunque era una persona excepcional en el arte, no lo era para *observar alcun genero de governo en sus intereses*, y el dinero se debía destinar a *alcun arreglo en su casa*, para que no se derrochara “indebidamente” *en curiosidades de su profesion que para un hombre como él se deben contar ya por superfluas*; refiriéndose seguramente a la fuerte suma gastada en calcos, *y à que llevado de su franqueza no dé á otros lo que necesita para mantener su casa*.

Para retribuir los atrasos, además de los objetos de Florencia, el de Tereglio recibía todos los moldes existentes en el Casino Cavalieri en el modo, cantida y calidad descritos en el inventario. Y éste se comprometía a proporcionar a los herederos el primer yeso que se extrajera de cada forma, y de algunas otras que le serían consignadas, seguramente procedentes de Florencia, en el plazo de tres meses. Se obligaba además a completar los vaciados que se habían quedado inconclusos, en particular dos estatuas de Villa Medici y algunas partes del Laocoonte, para que este molde pudiera volver a ser utilizado, y algunos *Apolli, ed anche qualunque altro che avesse qualche parte mancante*. (Docum. anexo nº 75)

Barsotti conseguía así un repertorio de moldes y modelos que no tenía precedentes, al que se podía sacar un considerable provecho.

La conocida calidad de los yesos de Mengs, y la oportunidad de percibir ganancias con ellos, le hizo concebir a Sante Pacini la idea de que Barsotti se estableciera en Florencia si su tío lo consentía, como ya habían debido charlar en alguna ocasión, *e se voi foste del primo pensiero di venire a stare a Firenze*³⁴³, portando *delle forme e altro di Mengs*. Con el crédito que tenían dichas pertenencias, el pintor toscano, sugería a su amigo, que mandara una nota al gran duque, exponiéndole que había obtenido el estudio de formas y esculturas del *cavaliero*, y deseando ir a instalarse en aquella ciudad, le suplicaba su protección y le preguntaba si quería hacerse cargo de los gastos del transporte desde Roma, devolviéndole el favor con la concesión de un vaciado de cada uno de los moldes para la *Reale Accademia*.

De aquel modo Sante Pacini aseguraba que se podía sacar beneficio *perche vedo io che con questo mezzo daresti solo un getto delle forme e tutti gli altri gessi vi verrebbero trasportati liberi di spese, e senza obbligo alcuno*. (Documento anexo nº 76)

³⁴² AEES. Legajo 228, f. 16.

³⁴³ Archivo particular de la familia Marchi. *Carte Pellegrini-Barsotti*. nº459.

Parece que Barsotti prefirió quedarse en Roma, donde su clientela era segura y donde podría ofrecer ahora los vaciados de la mejor calidad, procedentes de los coleccionados por Mengs y cuya fama no tenía límites.

Aunque el proyecto florentino no salió adelante, Barsotti y Pacini continuaron con su negocio de vender vaciados, como se desprende de su correspondencia, y en septiembre de 1780³⁴⁴, el pintor contaba a su amigo que el gran duque había visitado su estudio y en consecuencia los modelos que allí se exponían.

Barsotti, el humilde *figurinaio* que a lomos de una mula había partido en 1763 de Tereglio vendiendo sus yesos, llegó a ser el preferido de pontífices, artistas, academias y particulares y *da tutte le parti di Europa gli venivano ordinazioni di ogni genere di statue classiche*³⁴⁵ ayudando con ello a difundir la reforma en el arte del neoclasicismo, iniciada por Winckelmann y Mengs, y *perfezionata dal Canova*.

El éxito profesional conseguido por Vincenzo en el curso de su carrera, la elevación social, de simple *figurinaio* a formador de las personalidades más relevantes y de los artistas más importantes del periodo, quedaría reflejado en sus retratos, conservados por sus descendientes en la residencia de Borgo a Mozzano. En el primero aparece representado orgulosamente con su ropa de trabajo, reparando una Afrodita³⁴⁶, a la que al parecer el propio Mengs había modelado las piernas, junto a su mesa de trabajo sobre la que descansan instrumental y una figurilla (fig. 3) Pero en el otro es retratado con una indumentaria de salón mucho más refinada, algo que era inalcanzable en su época para un simple artesano, con peluca y una carta en la mano hacia la que señala con gesto elocuente. Tras él completa la composición una reducción del *Grupo de San Ildefonso* (fig. 4).

³⁴⁴ Archivo particular de la familia Marchi. *Carte Pellegrini-Barsotti*. n° 460.

³⁴⁵ PELLEGRINI, F. M.: *op.cit.* p. 12.

³⁴⁶ ROETTGEN, S.: *op.cit.* (2003) pp. 579-580.

5.- EL TRASLADO DE LOS MODELOS DONADOS A MADRID, CONTENIDO DE LOS CAJONES Y OTROS DESTINOS

Una vez que el rey aceptó los vaciados y moldes que su Primer Pintor poseía en Italia, comenzaron toda una serie de trámites para hacerlos llegar a Madrid con destino a la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Floridablanca³⁴⁷ indicaba al marqués de Grimaldi, embajador de España en Roma, que era conveniente que *V.E. entendiendose con el mismo Mengs en el particular los haga encaxonar y dirigir á uno de nuestros Puertos*, aconsejando que a ser posible fuera el de Alicante, pues era el más cercano a la corte, y sugería que fueran *con sobrescrito para mí*, lo que facilitaría las gestiones. (Documento anexo nº 77)

La respuesta del embajador³⁴⁸ no se hacía esperar y dos semanas después le comunicaba, que de acuerdo con Mengs, se había decidido designar a Francisco Preciado de la Vega, como encargado de todo el proceso, ocupándose de hacerlos encajonar *para dirigirlos por Mar* hacia el puerto levantino que, el por entonces Secretario de Estado, había recomendado. (Documento anexo nº 78)

El quince de octubre de 1778, Preciado de la Vega³⁴⁹ escribía a Antonio Ponz sobre el cometido recibido y explicaba haber tratado el tema con el propio Mengs, especialmente interesado en que todo saliera bien, decidiendo el modo más seguro de encajonarlos y preocupados por encontrarles un emplazamiento *hasta q^e aya ocasion de embarco*.

El sevillano no olvidaba recordar el beneficio que con aquella donación recibía la Academia de manera gratuita, *sin q^e aya de costarle un quarto, pues todo el costo, q^e no será poco, irá de cuenta de S.M.*, y el enorme esfuerzo que para él suponía aquel trabajo extraordinario, *pero lo sufriré con gusto asi p^r ser orden de S.M. como por resultar en beneficio de la Academia i por consiguiente de las Artes i estudiosos*. (Documento anexo nº 79)

Antes de que se embarcaran y cuando aún se estaban embalando, el director de los pensionados en Roma, enviaba una nota al secretario de la Academia con la lista³⁵⁰ de los vaciados y formas que se remitirían, avisando de la posibilidad de Mengs decidiera incluir alguno más, que por el momento no había adjudicado por hallarse enfermo y que podría

³⁴⁷ AEES. Legajo 227.

³⁴⁸ AMAAEE. Reales Órdenes. Legajo 349, f. 252.

³⁴⁹ Archivo- Biblioteca RABASF. Legajo 40-1/2.

³⁵⁰ Archivo- Biblioteca RABASF. Legajo 40-1/2. En el catálogo razonado de piezas aportado en este estudio se ha denominado a ésta Lista Provisional de Roma (LPR), para diferenciarla de la definitiva enviada poco después por Preciado de la Vega.

servir para hacerse una idea de la cantidad que acogería la Academia y del lugar y dispositivo necesario para cumplirlo. (Documento anexo nº 80)

El pintor había añadido posteriormente sólo tres vaciados más y un molde, el *Hermafrodita*, el *Mercurio* de Giambologna, y un relieve de villa Negroni junto a su forma, que estarían comprendidos en el listado definitivo.

Sólo unos días antes del fallecimiento de Mengs, Preciado de la Vega³⁵¹ avisaba a Antonio Ponz que las cajas ya se habían conducido a Civitavecchia *donde creo q^e aestas horas se abran pasado delas medianas embarcaciones al grueso Bastimento q^e deberá conducirlas a Alicante inmediatamente, pues no lleva otra carga*. Es decir no se había esperado a aprovechar el viaje de un navío real, como parece que se había propuesto inicialmente, sino que se fletó un barco sólo con aquel cargamento.

Preciado de la Vega realizó un relato pormenorizado³⁵² de cómo se habían encajonado los yesos, quiénes habían colaborado en la complicada maniobra, y cómo se habían conseguido los materiales necesarios, pero a la vez también daba instrucciones muy precisas de cómo tenían que ser manejadas las cajas una vez llegadas a España, cómo tenía que ser el transporte por tierra a Madrid, y el modo en qué podrían reutilizarse en aquella corte los abundantes madera y serrín empleados en dicha operación.

El número de cajas era un total de setenta y siete, dos de las cuales, que contenían también *cosas de yeso y de escallola*, pertenecían al biógrafo y editor de los textos de Mengs, José Nicolás de Azara y debían ser entregadas a Eugenio Llaguno y Bernardo Iriarte. Se expedía además un yeso y el molde del *Marte sentado*, es decir del *Ares Ludovisi*, modelado por el pensionado Juan Pérez de Castro con destino a la Academia, resultando por tanto setenta y cinco cajones cargados con los modelos de Mengs.

El empaquetado se había ejecutado con gran mimo y para que vigilaran la correcta conducción al puerto romano los acompañaban el pensionado Juan Pérez de Castro, el mencionado amigo del formador Vincenzo Barsotti, y Francisco García *q^e me ha provisto del Bastimento necesario para este fin*, los cuales llevarían de regreso a Roma las pólizas de embarco, *para q^e este S^{or} Embaxador las remita al Governador de Alicante, quien deberá pagar el nolo³⁵³ p^r cuenta del Rei*.

Preciado había dispuesto además, que el carpintero que había fabricado las cajas, Pedro Juan Jaime, viajara a España para que cuidara del desembarco *i del cargarlas en los carros para*

³⁵¹ Archivo- Biblioteca RABASF. 40-1/2.

³⁵² Ya comentado en NEGRETE PLANO, A.: *op.cit.* (2005) pp. 174-182.

³⁵³ Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. “nolit” es el precio de alquiler de una nave, flete.

esa Corte, pues conocía como habían sido encajonados los yesos, y podría asimismo componer alguna Caxa que pudiese aver padecido durante el trayecto, rellenandola en caso q^e se ubiese comido p^r alguna parte el serrin.

El pintor sevillano había tomado además la precaución de entregarle una carta de parte del embajador español, que había mandado notificación a la corte de Turín, *afin q^e en el pasar p^r el puerto de Villafranca la nave no se detenga ni cause perjuizio.*

El mismo carpintero, una vez llegado a Madrid, podría elaborar, con la misma madera de las cajas, los pedestales, sobre los que habrían de colocarse posteriormente los vaciados, y que en gran número se conservan todavía, en bastante buen estado, otros han sido reparados (fig. 5), en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

Como se recordará cuando Mengs regresó a Roma, había dejado un zócalo, el del *Apolo*, en su estudio madrileño, junto con los vaciados y moldes a cargo de su ayudante Alexandro Citadini, que se vendió a la Academia con la intención de que sirviera como modelo a los que en un futuro se necesitarían para sustentar los yesos venideros y que respondería al gusto neoclásico de líneas puras del maestro en contraposición a los barrocos que debía poseer la institución.

Preciado de la Vega describía que había sido verdaderamente complicado reunir la gran cantidad precisa de serrín, *de modo q^e ha costado no poco trabajo el juntar tanto, debiendo ser dela madera delas caxas afin q^e no manche los yesos en ocasion q^e en alguna penetrase el agua,* el precio para conseguirlo había sido elevado *que este genero aqui se conserva i se vende para la continua encaxonadura q^e ocurre para fuera de Roma de estatuas i yesos.*

Con su espíritu práctico observaba que éste podría venderse una vez llegado a Madrid a horneros y lavanderas, que lo podrían usar como leña, recomendando reservar una parte en los sótanos de la Academia *para encaxonar cosas semejantes cuando ocurra, puedo decir de aver yo en esta ocasion agotado quanto avia en Roma.*

Había sido necesario cortar algunos vaciados para poder empaquetarlos, y otros se habían dejado con los daños con que *me se entregaron*, por lo que cuando llegaran a España, tenían que ser compuestos y arreglados, según el deseo de Mengs, por Francisco Gutiérrez, teniente director de la escultura de la Academia.

Preciado había tomado la cautela de *fortalecer algunos q^e eran demasiado delgados para asegurarlos pues de otro modo llegarían harina,* y de sustituir un *Gladiador Combatiente* que había comprado en pedazos para sustituir el consignado por el alemán, pues le parecía que estaba en tan mal estado que llegaría totalmente destrozado y no merecía la pena encajonarlo.

Señalaba además que *las Formas q^e van de algunas cosas las encargó D. Antonio Mengs con acuerdo del S^{or} D. Nicolas de Azara haziendo q^e aforma fresca se le sacasen de cada una dos vaciados, i q^e estos como las formas las pagase yo p^r cuenta del Rey como lo hize con su orden a fin de no quedar privado de estas cosas*, y que no había sido mucho pues en el elenco de piezas que llegaron sólo se anota que era la *Niña jugando a la taba*.

De Florencia llegaría otro remesa *de dondo oigo q^e irán varias formas*, con lo que la Academia quedaría perfectamente abastecida.

Se debían tomar las disposiciones necesarias para que una vez llegaran a Alicante, las cajas fueran cargadas en carros de modo que recibieran pocas sacudidas, *de las cuales m^s podran ir cabalgando de un solo exe con dos ruedas y un timon como aqui se conducen m^s travertinos en el dia quando no son delos mayores*.

Y agregaba todavía que *isi los exes fuesen dos i cuatro ruedas con dos maderas fuertes de un exe al otro podrían tambien ir colgados con fuertes cuerdas m^s caxas de las gruesas*.

Las que no pudieran cargarse de este modo y tuvieran que ir sobre carros, sería idóneo que lo hicieran sobre un lecho de sarmiento y *algunos costales de paja q^e recivan los golpes secos del carro antes q^e la Caxa*.

Este debía ser el procedimiento habitual en el transporte de la época, pues cuando se mandaron los yesos provenientes de Herculano para Carlos III se ordenó que en Cartagena, *se apronte una porcion de faxinas de Sarmientos para entregarlas a Dⁿ Camilo Paderni*, responsable del traslado, *que las necesita para conducir a esta Corte los Cajones con Estatuas de Yesso que conduce*.³⁵⁴

Para descargarlas *con tiento* y para evitar en la mayor medida los golpes, Preciado de la Vega había organizado que a las cajas *se les pusiesen sus asas de cuerda fuerte* para que pudieran ser manejadas más fácilmente. (Documento anexo nº 81)

Como informaba el marqués de Grimaldi³⁵⁵ al conde de Floridablanca en Madrid, los gastos resultantes de la expedición de los modelos del pintor alemán, en *el Pingue nombrado la S.^{ma} Concepcion del Patron Juan Baptista Raffo*, ascendían a mil doscientos cincuenta pesos fuertes, aumentados además en un cinco por ciento *por lo que aqui llaman Cappa*, es decir la cantidad que percibía en este caso el capitán genovés y que se hacía constar en la póliza de flete. (Documento anexo nº 82)

El marqués añadía en la posdata: *Acaba de entregarme DⁿFran^{co} Preciado la Lista adjunta de los Caxones, en q^e van los yesos de Mengs explicandose en ella el modo de conducirlos*

³⁵⁴ ALONSO RODRÍGUEZ, M.C.: *op.cit.* (2005) p. 31.

³⁵⁵ AEES. Legajo 350, nº 100.

por tierra desde Alicante hasta esa Corte³⁵⁶, listado que resultaría imprescindible para la identificación de las piezas donadas por Mengs al rey Carlos III, y para la realización del presente estudio. (Documento anexo nº 83)

En un memorial enviado por el pintor Alejandro de la Cruz³⁵⁷, el dos de diciembre de 1785, a Carlos III, aquél solicitaba al rey la gracia de recibir encargos reales, y entre otros méritos alegaba haber permanecido en Roma por espacio de nueve años en calidad de pensionado hasta que (...) *por la muerte de Don Antonio Mengs, Pintor de Cámara de S.M. se le comisionó para traer y conducir los Estudios y Estatuas de dicho facultativo para la dicha Academia de San Fernando, como también para la conducción de un retrato de la persona del Smo. Sr. Infante Don Luis ejecutado por Mengs.*

Preciado de la Vega en su extenso informe no advertía sobre tal hecho, pero en su correspondencia con Manuel de Roda sí mencionaba en varias ocasiones a un tal *Alexandro español*, que había acompañado a la mujer de Mengs en su viaje de regreso a Roma en 1769³⁵⁸, y que al poco tiempo por problemas económicos dejó de percibir la ayuda de la Academia, *tampoco podran cobrar sus Pensioncillas este chico Campan, i el Alexandro q mantenía Mengs, q tienen cartas de averseles concedido*³⁵⁹.

Cruz llegó a ser profesor de pintura en la Academia de Zaragoza y parece que tuvo una estrecha relación con el maestro³⁶⁰, al que asistió en algunos cometidos en la corte madrileña. Del envío a realizar desde Florencia se encargaron Sante Pacini y Vincenzo Barsotti, y en la correspondencia conservada se leen algunas noticias de cómo lo iban preparando. El cuatro de mayo de 1779 Barsotti escribía a Don Bernardino, y le comentaba que el grabador toscano ya había ido preparando una porción *di segatura e palglia e stoppa*,³⁶¹ es decir serrín, paja y tamo, especie de pelusa o paja muy fina, necesarios para encajonar las formas, lo que comenzarían a hacer en poco tiempo. Ya se ha comentado como el vaciador alababa el trabajo de su compañero *che non trascura niente e non fa perdere un momento di tempo*, y aseguraba que Mengs quedaría muy satisfecho si conociera su óptima organización.

³⁵⁶ A esta lista se la ha denominado Lista de Transporte de Roma (LTR), en el catálogo razonado de piezas.

³⁵⁷ ARNAIZ, J. M. y MONTERO, A.: "Goya y el infante don Luis" en *Antiquaria*, año IV, nº 27, mayo 1986, pp. 44-55; JORDÁN DE URRÍES, J.: *op.cit.* (1996) pp. 91 y 99. Sobre Alejandro Cruz ver GARCIA SÁNCHEZ, J.: "Alejandro de la Cruz, un discípulo de Mengs" en *Goya*, nº 323, 2008, pp. 107-120.

³⁵⁸ BNE. Mss. 12.757. Correspondencia de Preciado de la Vega con Manuel de Roda. Esta documentación ha sido transcrita y estudiada recientemente por GARCIA SÁNCHEZ, J.: "Cartas de Francisco Preciado de la Vega a Manuel de Roda (1765-1779)" (en prensa), a quien agradezco que me proporcionara una copia de su artículo antes de su publicación para incluirla aquí.

³⁵⁹ BNE. Mss. 12.757. Correspondencia de Preciado de la Vega con Manuel de Roda.

³⁶⁰ BEDAT, C.: *op.cit.* pp. 322-323.

³⁶¹ Archivo particular de la familia Marchi. *Carte Pellegrini-Barsotti*. nº 421. Documento anexo nº 69.

Al mes siguiente el formador³⁶² seguía aclarando al sirviente de Mengs en Roma, que por escasez de paglia *che qui non se ne trova per quatrini a sfasto tutte le stoglie di palglia che copriva li suoi lagrumi che ci fanno un gran vantaggio*, lo que significaba que por falta de paja, que no se encontraba ni pagando, Sante Pacini se había visto obligado a deshacer todas las esteras, confeccionadas con paja, que cubrían sus agrios y que eran muy útiles para el encajonado, o bien Barsotti quisiera quizás expresar que el producto extraído de dichos terrenos era muy ventajoso para el propietario, que se habría puesto en peligro al haberle quitado las protecciones en paja. Todavía actualmente en Toscana, los campos de cítricos se tapan con esteras de paja en la estación fría.

Le pedía Vincenzo a Don Bernardino *Li dira anche al Sig. Cav. che abbiamo incassato gia tutta la porta di San Gio.* de la que se mandaba el primer yeso, y no el molde, pues el pintor no lo poseía, *e tutti li bassi rilevi di Domo e lappollino e il faono dalle Nacchere e adesso si incassa lamore e sichè.* Por tanto lo que se había embalado hasta el momento era el vaciado de la *Puerta del Paraíso*, y las formas de los relieves de los bajorrelieves del Duomo, el Apolino, el Fauno *dalle Nacchere*, que no era otro que el *Fauno de los Crótalos*, y el grupo del *Amor y Psique*, que se estaba encajonando en aquel tiempo.

En agosto del mismo año, cuando Barsotti ya se había ido de Florencia a su Tereglio natal, para contraer matrimonio, aún no se había recibido la orden de enviarlas a España, como le cuenta Pacini en una carta³⁶³, y los cajones que por el momento eran veinticuatro, le estorbaban en su estudio: *relativamente alle Casse da spedirsi ne terminassi fino in 24 e poi li sarebbe aspettato da Spagna la risoluzione per spedir queste, e per far le altre che restavano. Onde voi vedete che tutto è sospeso, ed io hó 24 Casse che mi imbarazano tutto lo studio ne son fatte tre o 4 altre ma non piene.*

Mientras tanto, como insistía el pensionado español Juan Antonio Pérez de Castro³⁶⁴ a Barsotti, Preciado de la Vega esperaba en Roma que desde Florencia le mandaran la lista de lo que se transportaría a Madrid y Pacini³⁶⁵ en consecuencia le remitía un listado provisional redactado en italiano, detallando las formas que ya estaban encajonadas y numeradas, de las que evidentemente se mandaron todas, las que estaban a punto de serlo, de las que se enviaron sólo tres, excluyéndose seis piezas, y *del restante delle forme da incassarsi ó dei getti delle med^e se vene siano alcune difficili á gettarsi in Spagna*, que como bien indicaba no se había

³⁶² Archivo particular de la familia Marchi. *Carte Pellegrini-Barsotti*. n° 422. Documento anexo n° 70.

³⁶³ Archivo particular de la familia Marchi. *Carte Pellegrini-Barsotti*. n° 454.

³⁶⁴ Archivo particular de la familia Marchi. *Carte Pellegrini-Barsotti*. n° 451.

³⁶⁵ Archivo- Biblioteca RABASF. Legajo 40-1/2. En el catálogo razonado de piezas del presente estudio se la ha llamado Lista Provisional de Florencia (LPF), para diferenciarla de la definitiva.

decidido aún si se mandarían los moldes o los *getti*, ya que eran piezas un tanto difíciles de vaciar y temía que en Madrid no hubiera nadie que pudiera ejecutarlo correctamente, de las que se despacharon sólo algunos fragmentos del grupo del *Pasquino*.

Dicha *Nota*, que estaba elaborada con la finalidad de hacerse una idea del número de cajas que conformaría el envío, llegó a la Academia y se conserva actualmente en su archivo, y cuando se realizó el informe de los *Antecedentes sobre formas ó moldes propios de una R^l Academia*³⁶⁶, se incluyeron por error todos los moldes que se creyó habían llegado en aquel momento procedentes de Florencia a través de la donación de Antonio Rafael Mengs, pero que en realidad formaban parte de una relación provisional que se vería modificada ligeramente en la definitiva, ya que algunos de los moldes que se nombran en la primera no han estado nunca en la Academia de San Fernando, pues no existen reproducciones derivados de los mismos. (Documento anexo nº 84)

El elenco definitivo³⁶⁷ de las obras que llegaron desde Florencia está formulado en español, por Preciado de la Vega, que le añadía varios comentarios pues *la lista se me ha dado mui confusa, i yo he procurado explicar esta con algunas noticias para mayor inteligencia de los curiosos*, y ascendía a un número total de veinticuatro cajas, es decir aquellas que habían *imbarrato* el taller de Pacini. (Documento anexo nº 85)

En diciembre de 1779, el embajador de España en Roma³⁶⁸, anunciaba al conde de Floridablanca, que en el *Pingue genoves*, que conduciría los yesos de Mengs existentes en Toscana y que arribarían a Alicante, había dispuesto se embarcaran un grupo de desertores, *haviendose ofrecido espontaneamente los extranjeros*, para enrolarse en el ejército.

Sin embargo la iniciativa del marqués de Grimaldi³⁶⁹ no llegaría a buen puerto, nunca mejor dicho, pues de los veintitrés desertores que habían subido a la nave en Civitavecchia, sólo llegaron a España tres y dos reclutas, pues según la explicación del patrón de la nave Antonio Bollo, *los demas se le desaparecieron en Liorna, donde le obligaron á que les permitiese salir á la tierra*. El pésimo resultado provocaría que se decidiera no volver a intentarlo pues se había visto *que no es practicable enviar tal gente con seguridad*; por lo que se aconsejaba al embajador español *será acertado que V.E. haga suspender semejantes remisiones*.

En Livorno se cargaron las veinticuatro cajas con los modelos de Mengs, aunque en la correspondencia intercambiada entre Roma y Madrid sobre el asunto en ocasiones se citan

³⁶⁶ Archivo- Biblioteca RABASF. Legajo 33-11/1.

³⁶⁷ Se le ha llamado Lista de Transporte de Florencia (LTF) y ha sido el empleado para identificar las piezas donadas por el pintor a la Academia de San Fernando.

³⁶⁸ AEES. Legajo 350, nº 183.

³⁶⁹ AEES. Legajo 229, nº 61.

veinticinco, y el importe líquido resultante del porte según Grimaldi, ascendía a 497 *escudos* y 62 *bayocos*, que se pagaron a Leonardo Natale, *comisionado de dicha expedición*, del que se habían descontado el dinero adelantado a Antonio Bollo para el transporte de los veintitrés desertores. (Documento anexo nº 86)

Según notificaba Pascual Colomer en su informe de 1815³⁷⁰, en 1779 se decidió que *Panucci hubiese de conducir los modelos de Mengs desde el Puerto donde llegasen*, sin otra recompensa que la de su propio sueldo.

Como ya se ha expuesto, Mengs soñaba con la idea de crear una academia en Roma, donde los discípulos pudieran gozar de una buena colección de vaciados con la que instruirse en el dibujo del antiguo, y a la que él destinaría su imponente recopilación de modelos en yeso.

Pero no fue el único pues Preciado de la Vega el mismo año de la defunción del pintor, proponía adquirir la serie de vaciados que poseían los herederos de Mengs para constituir una academia española en la Ciudad Eterna.

A los siete pensionados de la Academia de San Fernando que dependían de él se sumaban los cinco jóvenes artistas que habían viajado con el sajón en su último viaje a Italia³⁷¹, y que a su muerte se habían quedado sin director y maestro. Se decidió desde Madrid que no se les asignara otro *por no exponerlos a que variando de doctrina, de máximas y de estilo, formen una mezcla que al fin les haga no tener carácter alguno*, pero el rey quiso que Preciado, bajo las órdenes de Grimaldi, velara por su aplicación y conducta, los aconsejara y facilitara los modelos a estudiar y firmara la relación de los gastos.³⁷²

Es por ello que el director decidió replantear la creación de una escuela para los artistas españoles en Roma, para lo que se precisaría del alquiler de una casa, que pudiera dar cobijo a los pensionados y a los vaciados de Mengs, cuya compra proponía³⁷³. El nueve de diciembre de 1779 escribía a Manuel de Roda que tenía representado al conde de Floridablanca de *lo útil que seria el comprar aqui los yesos q han quedado del difunto Mengs i ponerlos en una casa donde pudieran dibujar p^r ellos estos Jovenes, i los que en adelante podrán seguirles*.

Los modelos en yeso ahorrarían muchas molestias, pues además de no presentar las manchas, *la patina del tiempo*, que mostraban los originales, se los podía mover e iluminar a placer, sin tener tampoco la preocupación de pedir las licencias para dibujar o modelar ante los mármoles, que a veces no se conseguían fácilmente.

³⁷⁰ Archivo- Biblioteca RABASF. 40-1/2.

³⁷¹ JORDÁN DE URRIÉS, J.: *op.cit.* (1998) p. 441.

³⁷² JORDÁN DE URRIÉS, J.: *op.cit.* (1998) p. 441.

³⁷³ JORDÁN DE URRIÉS, J.: *op.cit.* (1998) p. 441.

Haciendo gala una vez más de su espíritu práctico aseveraba que era un gasto que sólo se haría una vez, y sólo restaría *el anual de pagar un apartamento donde colocarlos*, pudiendo ser él *el custode de estas cosas q costaron a Mengs m^s dineros, m^s dificultadse, i m^s años*.

El sevillano conocía de primera mano la calidad de los yesos al haber organizado y supervisado el envío de los donados a Madrid y avisaba que *ahora p^r poco se pueden adquirir antes q otra Academia se provea de ellas*. El proyecto iba avalado por el marqués de Grimaldi y Azara pero nunca llegó a establecerse una academia española a imagen de la francesa, quizás por considerarse que en Roma los artistas bien podían visitar y copiar los originales de la estatuaría clásica. (Documento anexo nº 87)

En 1780 la academia de bellas artes de Dijon adquirió algunos vaciados de la colección de Mengs³⁷⁴ que según el inventario de dicho centro eran: *Laocoon*, *Antinoüs Egyptien*, *Antinoüs dit l'Antinoüs du Capitole*, *Adonis* (de Centocelle), *Flore* (Capitolina), *Amazone* (Mattei), *Volumnie, femme de Coriolan* (Tusnelda), *Marc-Aurèle* (reducción de treinta y cuatro cm.), *Triumvirat de Lèpide, Auguste et Marc-Antoine* (bajorrelieve), *Deux Danseuses*, *Même sujet* (dos relieves)³⁷⁵.

También un particular, el noble suizo Johann Rudolf Burckhardt³⁷⁶, se procuró algunos modelos para su nuevo palacio *Zum Kirschgarten* en Basilea, actuando como intermediarios el grabador y comerciante de arte Christian von Mechel y el escultor Alexander Trippel, que residía en Roma, ambos helvéticos.

A finales de 1812 o inicios de 1813, Burckhardt donaba a la recién creada asociación de artistas de Basilea, la *Basler Künstlergesellschaft* los dos yesos que más apreciaba, y que representaban a la perfección el gusto del siglo XVIII, el *Apolo del Belvedere* y la *Venus Medici*.³⁷⁷ El mismo año regalaría el resto al círculo artístico, que según la documentación comprendían, una *Ceres*, un grupo de *Apolo y Amor*, seguramente obra moderna de Trippel, cuatro bustos de *Jupiter*, *Ajax*, *Homer*, *eine Niobidin*, un vaso antiguo que podría ser el Borghese³⁷⁸, y tres fragmentos ornamentales, que Stucky suponía procedían del *Erecteion* de Atenas³⁷⁹.

³⁷⁴ ROETTGEN, S.: *op.cit.* (1981) p. 138.

³⁷⁵ *Catalogue historique e descriptif du Musée de Dijon*. Dijon. 1883. pp. 333 y ss.

³⁷⁶ STUCKY, R.A.: "Johann Rudolf Burckhardt, der Kirschgarten und der Anfang der Basler Gipsammlung" en *Antike Kunst*, 1995, pp. 40-47. LOCHMAN T.: "Gipsabguss-Sammlungen zur Goethezeit. Das Beispiel der Burckhardtschen Gipse im Kirschgarten" en RODA, B. von (ed.): *Das Haus zum Kirschgarten und die Anfänge des Klassizismus in Basel*. Catálogo de exposición. Basilea. 1995. pp. 185-196.

³⁷⁷ STUCKY, R.A.: *op.cit.* p. 44.

³⁷⁸ LOCHMAN T.: *op.cit.* (1995) p. 185.

³⁷⁹ STUCKY, R.A.: *op.cit.* p. 44.

En 1839 fueron transferidos a la escuela de dibujo de la *Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigen*, de donde pasaron probablemente a la Universidad³⁸⁰ y posteriormente, los que no se habían perdido a lo largo del tiempo, a la *Skulpturhalle* de la ciudad suiza, donde sólo parece conservarse el busto de la *Niobide*.³⁸¹

Fue la corte de Dresde sin embargo la que se interesó por comprar el resto de la colección de vaciados de los herederos de Antonio Rafael Mengs, y que como se recordará estaba constituida en parte por los primeros vaciados procedentes de los moldes entregados a Vincenzo Barsotti como liquidación de la deuda que con él tenía el pintor, lo que garantizaba que eran de elevada calidad.

Aunque la *Dresdener Kunstakademie* poseía ya un pequeño conjunto de vaciados fue en 1782 cuando la corte alemana³⁸² adquirió el grueso de los yesos en posesión de los sucesores del artista. La posibilidad de la transacción había sido comentada en una carta del diecinueve de septiembre de 1780, por el pensionado en Roma, el escultor becado por la academia sajona, Friedrich Schäffer, que llamó la atención de dicha academia sobre la viabilidad de poder comprar los calcos incluidos en una nota anexa, mencionando el precio y preguntaba si sería posible hacerse con ellos.

El conde Marcolini, responsable desde hacía poco tiempo de la academia y de la manufactura de porcelana de Meissen asumió las negociaciones y tras la repentina muerte del joven Schäffer, encomendó el asunto al amigo de éste Alexander Trippel, también en Roma, y que fue quien conseguiría asimismo vaciados para Bureckhardt.

En noviembre el escultor escribía desde la ciudad pontificia avisando de que se podría lograr el conjunto por mil cuatrocientos escudos o menos, lo que transmitió Marcolini al elector de Sajonia, que decidió comprarlo rápidamente.

El importe final ascendió a mil doscientos cincuenta escudos, más ciento cincuenta que cobraría Trippel³⁸³ por haberlo gestionado.

Las noventa y seis cajas con vaciados viajaron por mar desde el estrecho de Gibraltar hasta Hamburgo y desde allí llegaron en la primavera de 1784 por el canal del Elba³⁸⁴. (Documento anexo nº 88)

³⁸⁰ LOCHMAN, T.: "Oggetti di rappresentanza e strumenti di studio. Storia e significato della collezione di calchi in gesso di Basilea" en SOLDINI, S. y DOSIO, E.: (ed.): *Le più belle statue dell'Antichità*, catálogo de la exposición. Mendrisio-Basilea. 2006. pp. 50-62. Aquí p. 54.

³⁸¹ KIDERLEN, M.: *op.cit.* p. 39, nota 3.

³⁸² ROETTGEN, S.: *op.cit.* (1981) pp. 139 y ss. Un completo estudio sobre esta colección ha sido recientemente publicado en KIDERLEN, M.: *op.cit.*, para el tema de la compra ver pp. 22 y ss.

³⁸³ ASR. Trenta Notari Capitolini, uff. 4 Capponi, vol. 503, f. 345, v., citado en ROETTGEN, S.: *op.cit.* (2003) p. 596.

³⁸⁴ KIDERLEN, M.: *op.cit.* pp. 22-23.

El diecinueve de abril de 1786³⁸⁵ se exhibía provisionalmente presentándose al público en la *Brühlischen Gemäldegalerie* y Salomon Gessner³⁸⁶ escribía una misiva a su hijo Conrad refiriéndole el hecho, *Sollt es nicht möglich seyn, die Freundschaft des Herrn Casanova soweit zu gewinnen, daß du die Antiken mit ihm besehen kannst, besonders wenn Mengs' Sammlung von Gipsabgüssen in Dresden seyn wird, welches wie die Bibliothek der schönen Wissenschaften anzeigt, nicht mehr lange anstehen kann.*

El propio Conrad Gessner³⁸⁷ visitaba la colección y dejaba constancia de su primera impresión en su correspondencia: *Von welchem Erstaunen ward ich ergriffen, als ich das erste Mal in der Mitte dieser herrlichen Figuren mich befand! Ich finde keine Worte, um Ihnen zu sagen, was ich bey diesem Alles fühlte. Welche Schönheit, Erhabenheit und Größe der Helden im Ganzen, welch ein Ausdruck und welche Seele.*

En mayo de 1792 Marcolini³⁸⁸ le encargó al escultor y modelador de la manufactura de Meissen, Johann Gottlob Matthäi, la nueva exposición de la colección en el *Stallhofgebäude*, edificio que había acogido las antiguas caballerizas y que albergaba en la primera planta la importante pinacoteca, en la que ya había estudiado Winckelmann.

La muestra quedaba inaugurada dos años después, en agosto de 1794, y en marzo del mismo año Matthäi³⁸⁹ redactaba un catálogo manuscrito, e ilustrado con dibujos a pluma, en el que se recogían los ochocientos treinta y tres objetos de la colección de Antonio Rafael Mengs.

En 1857 fueron trasladados al *Semperbau*³⁹⁰ y en 1889 cambiaron nuevamente de sede, en este caso, a la recién creada *Skulpturensammlung* en el *Albertinum Museum*, donde formaban parte de un museo de escultura europea. Al presente los vaciados de Dresde se hallan almacenados en el antiguo edificio del Museo de Artes Decorativas de dicha ciudad, donde han sido trasferidos por la actual remodelación del *Albertinum*.

³⁸⁵ HERES, G.: "Zur ersten Aufstellung der Mengsschen Abgußsammlung" en *Dresdener Kunstblätter*, 1979, nº 2, pp. 53-56.

³⁸⁶ GESSNER H. (ed.): *Salomon Gessners Briefwechsel mit seinem Sohn während dem Aufenthalt des letzteren in Dresden und Rom*. Berna y Zürich. 1801. p. 108, citado en ROETTGEN, S.: *op.cit.* (1981) p. 139 nota 46, KIDERLEN, M.: *op.cit.* p. 23.

³⁸⁷ GESSNER H. (ed.): *op.cit.* p. 182, citado en ROETTGEN, S.: *op.cit.* (1981) p. 143.

³⁸⁸ HERES, G.: *Dresdener Kunstsammlungen im 18. Jahrhundert*. Leipzig. 1991. p. 156; KIDERLEN, M.: *op.cit.* p. 23.

³⁸⁹ MATTHÄI, J.G.: *Catalogue des jets de stuc des plus excellentes Antiques en figures, Bas-reliefs, têtes, mains, pies etc: que Son Altesse Serenissime Electorale de Saxe Frederic Auguste a acheté de Rome par Son Excellence Monsieur le Grand-Chambellan le Comte Marcolini qui aux ordres du Souverain ont à présent été dressés et rangés dans l'aile de Batiment sous la Galerie par Jean Gottlob Matthaei*. Dresde. 1794. Agradezco al Dr. Moritz Kiderlen el haberme proporcionado la información sobre este libro así como fotografías del mismo.

³⁹⁰ KIDERLEN, M.: *op.cit.* p. 23.

6.- FORTUNA DE LOS VACIADOS Y MOLDES DEL PINTOR

Una vez que los modelos y formas llegaron a Madrid, José Panucci³⁹¹, como se ha mencionado, se encargó de acomodarlos, repararlos y componerlos; labor que le ocupó un año y medio³⁹².

El deseo de Mengs era que aquellos pudieran servir también para la difusión del gusto clásico en el resto de academias de dibujo que se estaban creando en España y que se seguirían fundando durante el siglo siguiente, no sólo en la Península sino también en el extranjero, y se abastecieron de modelos también las escuelas de Manila o México por ejemplo.

Pero los moldes debieron empezar a emplearse de manera un tanto descontrolada, pues sólo siete años después de que el pintor hiciera su donación, el entonces secretario de la Academia, Isidoro Bosarte³⁹³, criticaba el mal estado en que se encontraban los moldes, pues *la liberalidad de la Academia en franquear yesos de sus moldes ha producido en Madrid el accidente mas raro que pudiera llegarse a imaginar, y ha sido que los yesos de la mas venerable antigüedad se hayan convertido en muebles de adorno en las salas de todas las casas del pueblo. Quien creyera que de una virtud moral de la Academia, y de un zelo tan ardiente de propagar las luces de los sabios artistas antiguos para la instauracion del buen gusto del diseño, y que Bosarte conocía era la aspiración de Mengs y de todo espíritu ilustrado, habia de haber resultado un vicio tan indigno, un menosprecio de estas preciosidades, un perjuicio tan enorme a la Academia en sus caudales, y lo que es peor que todo ningun provecho en el diseño?*

Las matrices de la Academia debían ser sólo utilizadas para surtir de copias a las academias, a los profesores o a los discípulos, pero la proliferación de vaciados para formar parte de la decoración en los *palacios de los Magnates*, como decía el bibliotecario Juan Pascual Colomer³⁹⁴ en su informe, *en las casas de los particulares pudientes, en las habitaciones de gentes medianas y de simples artesanos y ahun en las humildes mansiones de los servidores de Baco*, habían conseguido arruinar unos moldes que no podrían reponerse con facilidad.

³⁹¹ AZCUE BREA, L.: *op.cit.* (1991) la historiadora publicó un artículo sobre la actividad como formadores de la Academia de San Fernando de la familia Panucci.

³⁹² Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 136-4/5.

³⁹³ Informe de Isidoro Bosarte de 20 de agosto de 1796. Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 1-16-22 citado por ÚBEDA DE LOS COBOS, A.: (1988) vol. II, pp. 169 y ss. Aquí p. 508.

³⁹⁴ Archivo- Biblioteca RABASF. Legajo 40-1/2. Juan Pascual y Colomer había ya trabajado intensa y ordenadamente en recoger toda la información de los moldes que poseía la Academia en aquellos momentos, y presentó en 1815 una interesante memoria de quince pliegos intentando ordenar los datos confusos y sueltos que hasta entonces se tenían. Dicho informe fue también publicado por HERAS CASAS, C.: "Juan Pascual y Colomer, memoria y catálogo de las formas del taller de vaciados, 1815" en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 90, primer semestre 2000, pp. 83-108.

Como continuaba Bosarte, la situación era tal *que la Academia puede ir ya contando por perdidos la mayor parte de sus moldes*. Solamente estaban en mejores circunstancias aquellos que gustaban menos o que no estaban de moda *pero los usuales, y de moda para rincones de sala, y alcobas, o gabinetes, librerías, y otros sitios, de todo vecino honrrado de Madrid ya han perecido*. Había algunas piezas incluso que ya habían perdido toda precisión en el modelado: *A la cabeza de la Venus de Medicis, y a la de el Apolo ya no se le conocen los cabellos. Baco, Mercurio, Zenon &^{ra}, ya no se sabe lo que fueron*.

Avisaba que la Academia no podría recuperar unos moldes, que habían tenido tal calidad inicialmente, por lo tanto costosos y que además no eran sencillos de obtener. Y como señalaba Colomer la colección de formas se iba arruinando y la institución *quizás no podrá reponerla, ni ser dirigida por un Mengs que tan profundam^{te} habia observado y estudiado todas las gracias y bellezas del antiguo*.

Los vaciados eran objetos delicados que necesitaban de toda la atención y cuidado, pues como comentaba el secretario *los yesos padecen aun sin tocarlos. El aire, las moscas, el vapor de los braseros, el humo de las luces, el polvo, todo les es perjudicial*, y en 1796 cuando escribía sus reflexiones denunciaba que *asi se ven estos yesos de las salas unos manoseados, otros denegridos, parduscos, remandados &^{ra}*. Y añadía además *y si el yeso padece aun sin tocarlo, que sera andando entre muchachos?*

Es evidente que al estar destinados al estudio, y por tanto ubicarse la mayoría de ellos en las salas frecuentadas por los muchos estudiantes, los vaciados pudieron deteriorarse por el uso que de ellos se hacía en la enseñanza. Pero los mayores daños y desperfectos, no los sufrieron a manos de los alumnos, sino a causa de los numerosos traslados, dentro y fuera de la Academia, el pésimo almacenamiento y las adversas condiciones medioambientales, así como por las numerosas intervenciones, con el propósito de restaurarlos o repararlos, que a lo largo de los siglos se han practicado sobre ellos.

Desde los primeros años de la Academia se había permitido usar los moldes pertenecientes a la misma, y en 1758 en la junta particular del nueve de mayo se estableció que *en cuanto á los vaciados que para sus usos particulares quisiere cualquier Profesor individuo de la Acad^a de las estatuas que al presente hay, ó en adelante haya*, en alusión a aquellas que ya se había visto eran necesarias y se debían comprar, la Junta *acordó que sin necesidad de nueva orden, ni de dar aviso, franquee el Conserge las formas paraque sin sacarlas por ningun caso de la Academia se hagan los vaciados á costa del que las solicite*.

De esa manera los moldes estaban a la completa disposición de los profesores, y no hacía falta que éstos pidieran permiso para reproducirlos, sino que podían hacerlo libremente dentro del edificio, a sus expensas.

Como ya a finales del siglo XVIII el estado de las matrices era lamentable, en 1804 se decidió³⁹⁵ que el formador José Panucci se abstuviera de formar ninguna estatua, bajorrelieve o cabeza *por los moldes propios de la Academia*, con la intención de salvaguardarlos y se le pedía además que *formalice prontam^{te}* el inventario de los moldes, para incluirlo en el Inventario General que en aquel año se elaboraría de los bienes que atesoraba la Academia. No obstante como explicaba Colomer en su informe³⁹⁶, aquella resolución no pudo *sin duda ponerse en execucion pues por una parte se empleava Panucci en obras del S^{or} Dⁿ Carlos 4^o, y por otra en las de Dⁿ Manuel Godoy*, por lo que no consiguió *abstenerse de usar los moldes de la Academia cuando se ofrecia*.

En 1813, cuando José Panucci ya había fallecido, se dio comisión a los directores de Escultura, Juan Adan y Esteban de Agreda, para que revisaran las formas que tenía la Academia, y que el vaciador había amontonado junto a las suyas generando una gran confusión para diferenciarlas, y se les instaba a que *sin mover por ahora los moldes, informen si la localidad del obrador es perjudicial á su conservacion*.³⁹⁷

Los dos escultores cumplieron dicha petición y el siete de noviembre de aquel año respondían que la ubicación de los moldes era correcta y no tenían porqué soportar ningún perjuicio, sobre todo si estos estaban llenos, como sucedía con los que habían llegado en 1796 procedentes de San Ildefonso. Sin embargo los que se conservaban con anterioridad *por carecer de esta circunstancia y la de haber abusado de ellos con exceso, no dudamos se hallen harto mal parados*. Advertían además del pormenor de *que los moldes de la Academia están mezclados con los del mismo Panucci; lo que no se puede permitir por el desorden que se nota en las piezas que los componen*, y aconsejaban hacer la separación de los de la Academia, numerándose el lugar que ocupaban de manera que pudieran ser localizados sin dificultad *ó bien poner el nombre de lo que representan en la pared con expresion de los trozos en que está dividido el molde*.

Enterada la Junta de tales antecedentes se decidió que fueran ellos mismos los que asumieran la labor de realizar la numeración como proponían y unos días más tarde, los directores de Escultura, en vista del ingente trabajo que aquello suponía, por estar dispersos los fragmentos

³⁹⁵ Archivo- Biblioteca RABASF. Legajo 40-1/2.

³⁹⁶ Archivo- Biblioteca RABASF. Legajo 40-1/2.

³⁹⁷ Archivo- Biblioteca RABASF. Legajo 40-1/2.

que componían las estatuas, así como por la necesidad de moverlos y llenar algunos para comprobar a que escultura correspondían, planteaban que era ineludible arreglar el obrador donde se hallaban, algo que por la documentación que tenemos parece que no ocurrió.

Evaristo Panucci reemplazó a su padre como vaciador de la Academia, y tampoco terminó de ordenar los moldes e inventariarlos, lo que dio lugar a quejas reiteradas del conserje y de los responsables de las sucesivas comisiones que se constituyeron³⁹⁸.

Desde comienzos del siglo XIX y debido a la preocupación expresada en la Academia por la conservación, inventario y control de los vaciados y moldes, así como por la restauración de las piezas que lo precisaran, se había dispuesto la formación de una Comisión responsable de moldes, en la que estaban directamente implicados los escultores de la institución y que nunca llegó a dar los resultados esperados.

En enero de 1816³⁹⁹ se nombraba la primera Comisión, para que con la ayuda de la memoria redactada por Colomer el año anterior, se examinara el estado de las matrices y modelos e informara de *cuanto juzgase más conveniente y oportuno para su mas util uso y perfecta conservacion*.

En 1817 aún no se habían recibido noticias, ya que Rafael Mengs, hijo del pintor y miembro de la Comisión, había estado enfermo y más tarde ausente en Valencia, por lo que la misma no se había llegado a reunir, y hubo que esperar hasta 1823, cuando el conserje José Manuel de Arnedo⁴⁰⁰ alarmó sobre el mal estado de los moldes, a para que se tomaran nuevas medidas.

Arnedo había observado que *el aire humedo de los sotanos ha podrido las gruesas cuerdas de cañamo con q^e estaban agarrotados, resultando de esta flogedad, q^e las grandes piezas desmoronan las junturas ó uniones de los tasélos o piezas pequeñas, las q^e con el tiempo y gran peso vendran enteram^{te} á desacerse y desmoronarse, y no hai entonces remedio p.^a su reavilitacion y compostura, perderan el contorno y grandiosidad de sus formas y proporcion; siendo los principales moldes los q^e les cabe esta desgraciada muerte q^e son el famoso Apolo Pitio, Laocoonte, Antinoo y otras, cuyas madre-formas ó moldes son los q^e por su gran móle padecen loq^e dejo indicado*.

La Academia autorizó entonces a que se compusieran y habilitaran las matrices, satisfaciendo todos los gastos que aquello ocasionara y se eligió una nueva comisión que las reconociera y presupuestara los costes.

³⁹⁸ AZCUE BREA, L.: *op.cit.* (1991) p. 410.

³⁹⁹ Archivo- Biblioteca RABASF. Legajo 40-1/2.

⁴⁰⁰ Archivo- Biblioteca RABASF. Legajo 40-1/2.

Ésta no se vio capaz tampoco de desempeñar su cometido pues los moldes se hallaban mal colocados y *amontonados con los de dⁿ José Panucci*, como ocurría desde hacía unas décadas sin dársele solución, y aseguraban que eran indispensables dos o tres hombres *por muchos días que los mueban*, por lo que habían creído que lo más sencillo era que Evaristo Panucci, con presencia del conserje, y un profesor de escultura, se encargaran mensualmente de la separación, colocación y *compostura* de los mencionados moldes, *hasta su entera restauracion* y afirmaban que era imposible *por ahora poder informar del estado y aberia de cada uno, ni del presupuesto que se pide*.

Parece que Panucci, como vaciador, no terminaba de colaborar, y entre su actitud⁴⁰¹ y la poca operatividad de las comisiones, el orden y el cuidado, no fueron las principales características de la colección de vaciados.

Todos los esfuerzos de la Academia por evitar los abusos que habían sufrido los modelos, así como por organizarlos y enmendar los problemas habían sido en vano, y tal era la desesperación del conserje José Manuel de Arnedo⁴⁰² ante dicha situación que remitía una carta al director general Marín Fernández de Navarrete en la que manifestaba: *Hace diez años que ando suplicando a unos y otros para que la preciosa coleccion que de éstas posee la Academia, se organice y clasifique, poniendo en orden lo que en el dia es un caos*. En parte era responsable de ello el formador Evaristo Panucci, como denunciaba Arnedo, que había sido contratado *hacia 1.308 días y he satisfecho sus haberes*, pero que no había desempeñado sus funciones, pues como decía el portero *¿que ha conseguido la Academia con ese desembolso?, hasta ahora nada. ¿Qué noticias se han tomado a tenor de la clasificacion? ninguna*, y anticipando lo que podría ocurrir se quejaba *¿y quien será el consultado y criticado? El conserje. Sí señor, el conserje sera el que lleve toda la carga porque dicen ¿como es posible que Arnedo haya podido mirar con tal apatia, e indiferencia, una cosa como esta; sabiendo lo que vale y lo que cuesta?*

En 1832⁴⁰³, se redactaba un nuevo *Informe sobre la reparacion y conservacion de los moldes de la Academia*, esta vez por parte de Narciso Pascual y Colomer, en el que se volvían a repetir las mismas circunstancias que en exposiciones anteriores y que se reiterarían durante el siglo XIX, pues ninguna de las comisiones instituidas, la de 1863 no llegó ni siquiera a reunirse, habría de solventar los escollos.

⁴⁰¹ AZCUE BREA, L.: *op.cit.* (1991) p. 413.

⁴⁰² Archivo- Biblioteca RABASF. Legajo 33-14/1 citado en AZCUE BREA, L.: *op.cit.* (1991) p. 414.

⁴⁰³ Archivo- Biblioteca RABASF. Legajo 40-1/2.

A pesar de los desvelos de algunos académicos escultores, todavía la insensibilidad de algunos colegas provocó pérdidas irreparables, como la decisión que tomó Francisco Elías, probablemente sin el permiso de la Academia, de tirar *muchos yesos que él creyó inútiles de los que estaban guardados* según contó Panucci a Ponzano⁴⁰⁴.

Ponciano Ponzano formaba parte de la Comisión de 1871, junto a Sabino de Medina, sustituido posteriormente por Francisco Bellver, y Nicolás Gato de Lema, y aunque ésta tampoco llegó a funcionar, el escultor aragonés, que había sido discípulo de Thorvaldsen en Roma, se tomó en serio la labor encomendada. En 1872 confeccionó un informe completo de la situación⁴⁰⁵, e inició un catálogo⁴⁰⁶ dibujado de las estatuas en yeso que poseía la Academia, con indicación de la fecha de incorporación a la misma, con la idea de publicar un libro con las cien obras de la Academia.

Las que ya habían sido recogidas por López Enguñados en 1794, fueron completadas con las ingresadas después, como las de la Granja de San Ildefonso, las compradas a París a mediados del siglo XIX, o las adquisiciones en las fechas más cercanas a dicho catálogo.

En 1877 una nueva comisión⁴⁰⁷, integrada por escultores y arquitectos fue encargada de estudiar la organización del taller de vaciados, lo que dio lugar a la creación de un reglamento especial y de una Comisión permanente encargada de su inspección y dirección, cuyo máximo responsable era José Trilles, para vigilar de la conservación, explotación y reposición de las numerosa colección de moldes.

Durante todo el siglo XX el trabajo principal del Taller de Vaciados fue la concesión de vaciados a gran número de entidades públicas de enseñanza o bien otro tipo de instituciones que los solicitaban para ornamentar sus sedes y espacios.

Fue en dicha centuria cuando los moldes y modelos fueron trasladados en varias ocasiones, muchas veces por manos inexpertas y de un modo inapropiado que ocasionó lesiones estructurales, roturas y grietas, así como pérdidas volumétricas, araños y rozaduras⁴⁰⁸ a las piezas.

⁴⁰⁴ Así lo refiere AZCUE BREA, L.: *op.cit.* (1991) p. 415.

⁴⁰⁵ AZCUE BREA, L.: *op.cit.* (1991) p. 417.

⁴⁰⁶ Archivo- Biblioteca RABASF. Legajo 136-4/5.

⁴⁰⁷ Archivo- Biblioteca RABASF. Legajo 136-4/5 citado en AZCUE BREA, L.: *op.cit.* (1991) p. 418

⁴⁰⁸ GASCA, J., SOLÍS, A. y VIANA, S.: “Técnicas de limpieza y restauración de yesos antiguos en la Real Academia de San Fernando” en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 100-101, primer y segundo semestre de 2005. pp. 185-196. Aquí pp. 186-188.

Localizados por un tiempo en el Casón del Buen Retiro, los fondos sufrieron bastante, sobre todo cuando hubo que desalojarlos, llegándose también a la confusión con los pertenecientes al Museo de Reproducciones Artísticas, que se conservaban también en dicho lugar.⁴⁰⁹

El vaciador desde 1932 a 1968, fue el maestro formador Alberto Sánchez, que elaboró un catálogo de vaciados, con los precios a que se vendían, y que incluye obras que ahora no se conservan lo que nos hace pensar que muchos se perdieron, o se vendieron, durante el traslado posterior al antiguo Hospital Clínico de San Carlos, actual Real Conservatorio de Música, cercano a Atocha, con motivo de las obras de remodelación que se debían llevar a cabo en el edificio de la Academia de San Fernando.

El Académico delegado del Taller, por aquellos años y hasta su muerte, Juan Luis Vasallo, hizo notar su preocupación a la Academia por el mal estado en que se encontraban los modelos y formas⁴¹⁰. En 1979 redactó un informe⁴¹¹ en el que avisaba sobre los problemas del taller y en el que aconsejaba su economía y modernización a través del empleo de matrices de silicona y reproducciones en poliéster.

En 1984 cuando los vaciados regresaron al palacio de Goyeneche en la calle Alcalá, fueron etiquetados por Vasallo y Miguel Ángel Rodríguez⁴¹², actual formador de la Academia de San Fernando, para intentar controlar la sistematización de los mismos.

Sin embargo ya muchos se habían perdido en los distintos traslados y otros tantos lo harían aún cuando se envió un repertorio a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense, destinados a la pedagogía, quedando muy pocos de aquéllos. Para el presente estudio han sido localizados e identificados allí los procedentes de la colección de Mengs.

Todavía una vez más se transportaron los moldes y vaciados, a partir de 2004, para llevarlos a una nave que posee la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en un recinto industrial en Alcorcón, Madrid.

Además de los deterioros que padecieron con motivo de los movimientos y la reproducción para otros centros, nacionales e internacionales, para lo que se utilizó en ocasiones sustancias e imprimaciones que los ensuciaron, los vaciados y las matrices, ya de por sí frágiles, soportaron otros daños ocasionados por el mal almacenamiento y las falsas intervenciones de “restauración”

⁴⁰⁹ AZCUE BREA, L.: *op.cit.* (1991) p. 417.

⁴¹⁰ AZCUE BREA, L.: *op.cit.* (1991) p. 420.

⁴¹¹ Archivo- Biblioteca RABASF. Legajo 96-1/6.

⁴¹² Agradezco al maestro formador Miguel Ángel Rodríguez la información que sobre la historia de los últimos años del Taller de vaciados me ha proporcionado.

Los yesos estuvieron casi siempre emplazados en lugares inapropiados, muchas veces, con un alto grado de humedad que junto a la suciedad ambiental, y las correntías de aguas directamente sobre algunas piezas terminó por deteriorarlas y erosionarlas⁴¹³.

La proximidad a fuentes de calor, como calefacciones, estufas o chimeneas ennegrecieron la superficie de la escayola, y la falta de protección originó que muchas obras fueran manchadas con distintos materiales, como aceites, resinas, pinturas, etc., algunos de ellos irreversibles⁴¹⁴, de uso frecuente en el taller.

Otro grave problema han sido las incorrectas intervenciones que sobre ellos se han perpetrado en distintas épocas, y que hasta que comenzó la actual campaña de restauración y conservación, en marzo de 2001, por la empresa Albayalde Restauro, había estado caracterizada por seguir criterios artesanales, más que de restauración del patrimonio histórico.

Las piezas en un pasado, a veces no tan lejano, fueron pintadas, para disimular y encubrir la suciedad provocada por las causas anteriormente citadas, o se blanquearon con una fina capa de yeso⁴¹⁵. Ya uno de los Panucci⁴¹⁶ en el siglo XIX había decidido, pintar a óleo los yesos que había traído Velázquez a España, pues estos así parecían precisarlo, según el vaciador, pues *estaban tan deteriorados y restaurados y sucios*, cuando fueron llevados a la Casa de la Panadería, y apuntaba que así se diferenciaban de los donados por Mengs, que evidentemente al haber llegado posteriormente, ser más modernos y no haber experimentado el incendio del Alcázar estaban en mejores condiciones.

Pero además muchas de ellas fueron sometidas a reconstrucciones volumétricas, para lo que se modeló previamente por parte de un escultor el fragmento que faltaba, en caso de que éste fuera pequeño, como dedos o piezas de reducidas proporciones, o añadiéndole la copia del mismo fragmento procedente de un vaciado gemelo. Entre el Taller de vaciados de la Academia y el Museo de Reproducciones se intercambiaron durante una temporada miembros, detalles y pedazos, para completar sus respectivas colecciones y darles un aspecto más “aparente”.

El uso descontrolado de las formas y modelos, sin ningún cuidado y atención, los múltiples tránsitos, los inadecuados depósitos en que se instalaron, con sus consecuentes pésimas

⁴¹³ GASCA, J., SOLÍS, A. y VIANA, S.: *op.cit.* pp. 185-186.

⁴¹⁴ GASCA, J., SOLÍS, A. y VIANA, S.: *op.cit.* p. 188.

⁴¹⁵ GASCA, J., SOLÍS, A. y VIANA, S.: *op.cit.* p. 188.

⁴¹⁶ Archivo- Biblioteca RABASF. Legajo 136-4/5.

condiciones de temperatura, humedad y ventilación, todo ello unido a las incorrectas intervenciones y en ocasiones al poco interés que despertó la numerosa y sorprendente colección de vaciados que atesora la Academia, estuvo a punto de acabar con ella, o mantenerla en el olvido. La colección de vaciados donada por Antonio Rafael Mengs al rey Carlos III para ser destinada al uso pedagógico de la Academia, una de las más importantes de Europa a lo largo de la historia, padeció dicha situación y sólo con el mencionado proyecto de recuperación y restauración parecen tener una esperanza de vida en mejores circunstancias.

**III.- CATALOGO RAZONADO DE LOS VACIADOS DE LA
COLECCIÓN DE MENGES EN LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO**

El presente catálogo pretende reconstruir de manera virtual la colección de vaciados de Mengs, incluyéndose en él consecuentemente todos los que llegaron a Madrid, independientemente de si se conservan o no en la actualidad.

Los documentos fundamentales para estudiar la colección de vaciados que Antonio Rafael Mengs donó a Carlos III son los elencos y listas de transporte (documentos anexos nn.59, 60, 80, 83, 84, 85) en los que se especifican los modelos en yeso que habría de recibir la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando como depositaria final de dicho legado.

Las mismas esculturas se nombran a veces de manera diferente en las listas provisionales y definitivas de transporte, y ya que todas ellas aportan información suplementaria, fue necesario cotejarlas y trabajar con todas ellas para la individualización de las obras.

Para identificar las piezas, tarea nada simple en algunos casos, debido por una parte a los nombres distintos con que en aquel momento se conocían distintas esculturas y por otra a las someras descripciones con que se definen determinadas obras en los elencos, se han empleado asimismo otras fuentes de gran utilidad. Además de los inventarios en sí de los yesos del pintor, tanto provisionales como definitivos, esenciales para el conocimiento y análisis del repertorio, se ha cruzado la información aportada por los grabados de López Enguídanos en su recopilación: *Coleccion de vaciados de Estatuas antiguas que posée la Real Academia de las Tres Nobles Artes de Madrid*, publicada en 1794; del *Inventario de las Alhajas y Muebles existentes en la Real Academia de Sⁿ Fernando* de 1804; y por último del libro *Die Sammlung der Gipsabgüsse von Anton Raphael Mengs in Dresden. Katalog der Abgüsse, Rekonstruktionen, Nachbildungen und Modelle aus dem römischen Nachlaß des Malers in der Skulpturensammlung* de Moritz Kiderlen, publicado en 2006, en el que se estudia pormenorizadamente la colección de vaciados que el pintor conservaba a su muerte en su estudio romano para su propio uso y que sus herederos vendieron a la corte de Dresde.

Los vaciados procedían de tres lugares, como se ha comentado anteriormente; el taller del artista en Madrid, dónde ya disfrutaba de algunos que había ido portando desde Italia o bien otros que había copiado, aprovechando su estancia en nuestro país, de las colecciones reales españolas, por ejemplo la de Cristina de Suecia o de aquellos adquiridos por Velázquez para Felipe IV.

El resto de piezas llegaron desde el taller romano del artista y desde Florencia, encargándose del envío Francisco Preciado de la Vega y Sante Pacini y Barsotti respectivamente, que redactaron a su vez cuatro listados en total, con los modelos a enviar.

Primeramente elaboraron unos elencos provisionales y como apuntaba el director de los pensionados en Roma, *acaso dará todavía el S^{or} Mengs otras cosas, q^e no avrá meditado ni*

advertido p^r hallarse enfermo, como así ocurrió pues en la lista de transporte definitiva se incluían tres obras y una forma que en la precedente no se habían mencionado: El *Hermafrodita de Florencia*, el *Mercurio volante* de Giambologna, un bajorrelieve con una figura y un festón de Villa Negroni y el molde de éste.

Añadía además Preciado de la Vega, que con la lista provisional del taller de Roma (LPR) se podrían hacer una idea aproximada en España, del número de cajas y sus características, *q^e las mas serán mui grandes i pesadas*, para poder programar el traslado de las mismas.

La segunda lista, la del transporte desde Roma (LTR), ha sido la manejada aquí para la determinación final de los vaciados llegados del *atelier* de la Ciudad Eterna y era encabezaba por el pintor sevillano con el enunciado *Nota de las Caxas en q^e van los Yesos, q^e me ha entregado el S^{or} D. Antonio Rafael Mengs para la R^l Academia de S. Fern^{do} (...)*.

El primer inventario escrito en italiano y encargado a Pacini (LPF), lista provisional de Florencia, se dividía en las secciones: *Casse gia fatte*, *Forme pronte a incaricarsi*, y *Nota del restante delle forme a incassarsi ó dei getti delle med^e se vene siano alcune difficili á gettarsi in Spagna* que expresan el carácter eventual del mismo.

Del primer grupo se enviaron todos, entre ellos el vaciado de la *Puerta del Paraíso* o las formas de las más celebradas esculturas de la *Galleria*.

Entre las *Forme pronte a incaricarsi*, se “encargaron” finalmente sólo tres de ellas, el *Moloso* de los Uffizi, el *torso de Gaddi* y la *cabeza de Xenócrates* es decir, el retrato conocido como de *Crisipo*, de los que parece que se enviaron sólo los yesos, pero no las formas; quedando sin copiar para Madrid las formas de la *Vestal*, y los expresados como *busto dell Antinoo, é la forma dell morto della Niobe, della testa di Alessandro di Galleria* y el *busto dell Atleta, è quello di Seneca*.

Pacini continuaba con las *forme da incassarsi ó dei getti delle med^e*, lo que nos hace ver una vez más que aún no se había decidido si se remitirían los moldes o los yesos; y el pintor toscano hacía una previsión, posiblemente fuera esta la finalidad de este elenco, del número de cajas si se mandaban los *Getti*, doce, *emandando le forme ci vorrano quindici*.

Advertía además que en España sería complicado vaciar algunas del último apartado y se expidieron, quizás por ese motivo, sólo los yesos de diversas partes del *Pasquino*, aunque en un principio también se habían contenido las de un *Gruppo del Bacco é Fauno, la testa de la Vestale, del Marco Aurelio, é della Giunone*, así como la *Matrona Sedente*, la *Plautilla*, *Marco Agrippa*, e la *Vittoria*.

La *Lista i nota de los yesos q^e se remitieron desde Florencia a la R^l Academia de S. Fernando*, lista de transporte de Florencia (LTF), está redactada en español por Preciado de la

Vega y en ella aclaraba que: *La voz Gadi del numº 20 no entiendo qº signifique. La lista se me ha dado mui confusa, i yo he procurado explicar esta con algunas noticias para mayor inteligencia de los curiosos*, reflejando además la cantidad de cajas consignadas desde aquella ciudad con su contenido definitivo.

Es interesante observar además cómo desde Florencia llegaron un mayor número de moldes que desde Roma, ya que en la capital toscana el pintor, que habría conseguido fácilmente el permiso para hacerse también con las formas, por su amistad con el gran duque Pedro Leopoldo, no poseía un taller propio en el que rentabilizarlos y tampoco pensaba tenerlo, mientras que en Roma deseaba fundar una Academia en la que a buen seguro le serían muy necesarios. Por ese motivo Mengs comisionó a Barzotti duplicar muchos de los vaciados que atesoraba en su *atelier* romano para remitir a Madrid, conservando él las matrices para su presumible futuro servicio.

En la capital española también contaba con algunos moldes, especialmente de las obras más célebres, como algunas de las del Belvedere u otras colecciones importantes, que el artista tenía aquí seguramente con la intención de realizar más reproducciones, y que fueron de gran utilidad para distintas academias de bellas artes que se fueron creando por todo el país, así como para la Fábrica de Porcelana de la China, que debió recibir muy probablemente como préstamo las formas del artista alemán.

Para hacer más sencilla la comprensión del catálogo se han utilizado las siguientes iniciales: Lista del taller de Madrid (LTM), Lista provisional de Roma (LPR), Lista de Transporte de Roma (LTR), Lista provisional de Florencia (LPF), Lista de Transporte de Florencia (LTF).

Aunque para la identificación de las piezas se han empleado las cinco listas, ya que las mismas esculturas se describen de manera diferente en algunas ocasiones, resultando por tanto complementario e imprescindible el uso de todas ellas, sólo se han estudiado para este trabajo lógicamente los vaciados llegados definitivamente y se ha redactado el catálogo en el orden de las listas comenzando por el taller de Madrid, posteriormente la lista de transporte de Roma y por último la lista de transporte de Florencia. Se les ha otorgado además un número de catalogación, señalado con una (N), a cada uno de los registros para facilitar su localización, lectura y posibilitar las referencias.

Las sucintas descripciones con que se explican algunas de las obras en los listados ha impedido la identificación del *Fauno Grande Joven* (N13) y de dos pedestales con bajorrelieves, uno del Vaticano (N68) y otro existente en Inglaterra (N100), de los que no sabemos de qué originales proceden, y en el caso de los pedestales, si éstos estaban realizados en yeso. Así mismo han resultado inidentificables en el extenso repertorio del taller de

vaciados de la Academia, las entradas definidas de un modo tan general como: *Muchas figuras chicas y grandes en pedazos*, y *Manos, pies y otras cosas utiles, p^a el Estudio de un Artifice*, y que evidentemente soy muy fáciles de confundir con las procedentes de otras colecciones similares.

No se descarta además que en un futuro puedan localizarse más vaciados en el almacén que la Academia de San Fernando posee en Alcorcón (Madrid), dónde fueron trasladados la gran mayoría de ellos y dónde actualmente se depositan embalados.

Además a medida que avancen los trabajos de restauración de los yesos se podrán ir determinando algunos que hasta el momento permanecen dudosos, en cuyo caso se ha señalado en el siguiente catálogo, y que sólo a través de dichas tareas podremos confirmar.

Cada una de las piezas está mencionada con el nombre con el que generalmente es denominada en el presente, diferente en muchas ocasiones al nombre que se les da en las listas. Seguidamente se proporciona la descripción que de ella se da en la elenco o elencos realizados en cada uno de los lugares de procedencia; el número de grabado de López Enguídanos (LE) si está incluida en él, hay que tener en cuenta que éste sólo recogió las esculturas enteras, pero no los relieves, bustos, cabezas o lo que él consideraba fragmentos; así como la definición que de ella se hace en el inventario de bienes de la Academia de 1804.

Se indica además cómo y dónde pudo Mengs conseguir o adquirir los vaciados, en las ocasiones en que se sabe o se puede conjeturar gracias al resto de documentación, así como la opinión que el artista tenía de algunos de ellos, vertida en sus cartas o en sus propios escritos y se completa con la información relativa al original del que deriva cada uno de ellos con su bibliografía específica.

A continuación se transcriben las cinco listas, provisionales y definitivas, de los vaciados llegados a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, a las que se ha añadido el número (N) del catálogo que las sigue, resultado de este estudio.

Posteriormente se facilita el catálogo fotográfico en el que se han encuadrado con un marco rojo los vaciados que se han perdido y que se ilustran a través de los grabados de López Enguídanos, los dibujos a pluma realizados por Matthäi recogiendo las piezas de la colección de Antonio Rafael Mengs en Dresde o en los pocos casos en que no estuvieran recogidos en ninguno de dichos repertorios, con la fotografía del original o de un grabado del mismo.

LISTAS DEFINITIVAS

LISTA DE VACIADOS Y MOLDES DEL TALLER DE MADRID

Nota de las estatuas y Moldes

Estatuas

El Grupo de Laocoonte con sus dos Hijos (N1)

El Apolo Pithio de Velbedere (N2)

El Antinoo de Belbedere (N3)

El Zenon de Campidolio (N4)

El Gladiator de Borghese (N5)

Una Musa sentada. (N6) El Camilo (N7)

La Lucha de Florencia (N8)

Una Venus cuyo original está en Inglaterra (N9)

El Germanico de Fontainebleau (N10)

El Apolino de Medicis (N11)

Una Anatomía de un Cavallo (N12)

Un Fauno grande, Joven (N13)

Una Venus chica con paño, vaciada del Antiguo (N14)

Otras diversas Figuras vaciadas aquí (N15, N16 y N17)

Unos veinte Bustos, y Cabezas venidas de Roma mas q^e otras tantas vaciadas aquí. (N18, N19, N20, N21, N22, N23, N24, N25, N26, N27, N28, N29, N30, N31, N32, N33, N34, N35)

Muchas figuras chicas y grandes en pedazos. (Inidentificable)

Diversos vajos relieves venidos de Roma. (N36 y N37)

Manos, pies y otras cosas utiles para el estudio de un Artifice. (Inidentificable)

Moldes

Del Grupo del Laocoonte (ad. N1)

Del Apolo de Belbedere (ad. N2)

Del Antinoo de Velbedere (ad. N3)

De la Venus de Medicis (N38)

Del Apolino de Medicis (ad. N11)

Del Gladiator de Borghese (ad. N5)

De un Fauno Grande (ad. N13)

Del Zenon (ad. N4)

De unos veinte Bustos y Cavezas, y de diversos pies. (ad. N18 a N35)

Esto es por mayor, no pudiendo contar una á una por ser muchas é inutil su enumeración.

(Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 40-1/2 y AGP. Expediente personal de Mengs Caja 673 Exp. 24). Documentos anexos nn. 59 y 60.

LISTA DE VACIADOS Y MOLDES DEL TRANSPORTE DESDE ROMA

Nota de las Caxas en q^e van los Yesos, q^e me ha entregado el S^{or} D. Antonio Rafael Mengs para la R^l Academia de S. Fern^{do} las quales llevan la marca ô sobre escrito con el num^o aquí puesto al margen sobre las cubiertas p^r donde deberan abrirse en esta forma A.S.R.M.C. Madrid. esto es a su R^l Magestad Catt^{ca}.

Los num^{os} q^e llevan, y q^e van aquí al margen se declaran aquí de lo q^e contienen las caxas, las quales se procurará se lleven desde Alicante a Madrid con la cubierta ô cifra ácia arriba afin q^e padescan menos los yesos, advirtiendose q^e las dos Caxas con los numeros 25 y 26, en q^e van los dos Centauros, llevan la cifra de flanco i sobre la cubierta la señal de una C q^e indica la cabeza de la figura afin q^e en el trasporte se procure llevarlas hácia arriba.

Num^o1 Contiene el Hermafrodita q^e está en Florencia (N39)

N^o 2 La Flora del Museo de Campidolio (N40)

N^o3 La pequeña Ceres q^e fue de Mattei, y q^e hoy está en el Museo Vaticano (N41)

N^o4 La Diosa Themis casi de igual tamaño q^e era de la Casa Mattei i hoi está en el Vaticano (N42)

N^o5 Un Pedestal q^e era de la Musa sentada, q^e fue a Inglaterra, y el yeso lo tienen la Academia ya dado p^r el S^{or} Mengs (ad N6)

N^o6 Una Venus medio arrodillada restaurada p^r el Flamenco, de quien es el niño ô Amorino q^e está tras ella. El original es del marques Rondanini (N43)

N^o7 Un Fauno pequeño q^e restauró Cavaceppi (N44)

N^o8 Un Amorino muerto sobre un Delfin, cuio original hizo Lorenzeto con la Direccion de Rafael de Urbino (N45)

N^o9 Un Baco Joven apoyado a un tronco con taza en una mano (N46)

- Nº10 Un Muchacho jugador de tava con un brazo de otro q^e indica aver sido un grupo de dos q^e reñían. el orig^l está en Inglaterra (N47)
- Nº11 Un torso de Joven sobre socolo q^e está en el Museo Vaticano (N48)
- Nº12 Un Sonador de Tibia ô sea Flauta, q^e fue a Inglaterra (N49)
- Nº13 Niña q^e juega con las tavas, q^e está en Francia; en otro num^o va la forma de esta, q^e quiso el S^{or} Mengs se hiziese a cuenta del Rei y q^e se le diesen a el dos yesos vaciados p^r ella, a forma fresca (N50)
- Nº14 Un Busto colosal de Juno del Vaticano, (N51) i una cabeza de Aquiles q^e fuè a Petreburgo. (N52)
- Nº15 Parte de un gran vaso ô jarron q^e está en Vila Medicis (N53)
- Nº16 Otra parte igual a esta de otro vaso compañero (N54)
- Nº17 Varios pedazos de dichos (N53 y N54)
- Nº18 Un Cupido ô sea Amorino q^e duerme el orig^l está en Turin. De este vâ la forma q^e se hizo en el modo de la dicha al num^o 13 en otro num^o (N55)
- Nº19 Media figura Colosal de medio abaxo, celebre p^r los paños del Vaticano (N56)
- Nº 20 El Fiel q^e se saca la espina del pie q^e està en Campidolio (N57)
- Nº21 Un Jugador de Disco, q^e fue a Inglaterra. (N58)
- Nº22 El Pastor Paris con la manzana de la Discordia. En otro num^o vâ la forma de este yeso hecha en el modo que las demas (N59)
- Nº23 Un mercurio apoyado a un tronco con Pileo i bolsa del Palacio Farnese (N60)
- Nº24 Estatua de un Atleta (N61)
- Nº25 Uno de los dos Centauros de Furietti, puestos yâ en Campidolio con la cifra © sobre la cubierta de la caxa i el sobreescrito de flanco. (N62)
- Nº26 El otro Fauno compañero cifrado del mismo modo (N63)
- Nº27 Un Baco Joven con piel de animal sobre el pecho, q^e fuè a Inglaterra. (N64)
- Nº28 Un Baco q^e levanta un brazo con ubas arrimado a un tronco. (N65)
- Nº29 Las piernas antiguas del Ayace muerto, q^e están en el Vaticano, Grupo q^e irá de Florencia donde fuè restaurado. Parte de bella replica del dho grupo es el q^e se llama en Roma Pasquino (N66)
- Nº30 La Venus del Marques Cornavalla, hallada pocos a^s há en un escavacion (N67)
- Nº31 Un Pedestal adornado con baxos relieves del Vaticano (N68)
- Nº 32 Baxo relieve del famoso Antinoo, med^f figura, de Vila Albani (N69)
- Nº33 Un Cupido en acto de caminar con brazo alzado (N70)
- Nº34 Un esclavo ô prisionero de Vila Medicis (N71)

- Nº35 *La Sibila colosal de la misma Vila* (N72)
- Nº 36 *La parte inferior de un Candelabro, del Museo Vaticano* (N73)
- Nº37 *La Venus del Museo de Campidolio* (N74)
- Nº38 *Un Ganimedes restaurado p^r Bartolomeo Cavacepi* (N75)
- Nº39 *Un Torso de Joven, del Vaticano, (N76) i con el và la Musa Talia* (N77)
- Nº 40 *El Germanico q^e està en Versalles* (ad N10)
- Nº41 *Un Baxo relieve de niños del Flamenco q^e está en Napoles; va dividido en tres pedazos. La forma de esta và en otro num^o hecha en la forma q^e las otras sobredichas con los dos vaciados q^e quiso Mengs* (N78)
- Nº42 *Un Apolo con un Cisne de Vila Medicis, (N79) un Baco de la misma Vila (N80), i un torso de Muger de Napoles. (N81)*
- Nº43 *El Ganimedes de Vila Medicis* (N82)
- Nº44 *Arpocrates Dios del Silencio, del Museo Capitolino* (N83)
- Nº45 *El Mercurio volante de Juan de Bolonia q^e estaba en la fuente de Vila Medicis* (N84)
- Nº46 *Los dos vasos medianos de Vila Albani* (N85)
- Nº 47 *Un Torso con Cabeza de Napoles, (N86) i parte del Idolo Egipcio de Campidolio* (N87)
- Nº 48 *Piernas del otro Idolo (ad N87), i un baxo relieve q^e está en Grotaferrata* (N88)
- Nº49 *El Fauno de marmol roxo q^e està en Campidolio* (N89)
- Nº50 *El Mercurio q^e tiene el Rei de Prusia* (N90)
- Nº51 *El Baco de Sansovino q^e està en Florencia* (N91)
- Nº52 *Un Sileno viejo e piloso* (N92)
- Nº53 *Piernas del Baco q^e va en la Caxa del num^o 42 (ad N80) con un baxo relieve de una figura q^e tiene un feston de Vila Negroni* (N93)
- Nº 54 *Un Fauno pequeño con una cabra* (N94)
- Nº55 *El Sileno en piè con Baco niño en los brazos de Vila Burghese* (N95)
- Nº56 *Un Perro mastin del Museo Vaticano* (N96)
- Nº57 *El Antinoo del ingles Gavino Amilton, replica antigua del de Belvedere* (N97)
- Nº58 *La Amazona del Museo Vaticano q^e fuè del Duque Mattei* (N98)
- Nº59 *el Gladiador combatiente de Vila Borghese* (ad N5)
- Nº 60 *Un pequeño Apolo* (N99)
- Nº61 *Un Pedestal adornado con baxos relieves q^e fuè a Ingalterra* (N100)
- Nº 62 *El Gladiador moribundo del Museo Capitolino* (N101)
- Nº 63 *el Torso de Hercules de Belvedere en el Vaticano* (N102)

Nº64 Parte de uno de los grandes vasos de Vila Medicis (ad N53), i una caxita p^a Dⁿ Antonio Ponz con tres estampas de Volpato

Nº 65 Otra parte semejante del vaso compañero (ad N54), con una forma del Marte de Vila Ludovisi, q^e va vaciado en otro numº, p^r el modelo q^e hizo D. Juan Perez Pensionado en Roma.

Nº66 Baxos relieves de adornos de Frisos, de Vila Medicis (N103)

Nº67 Otro baxo relieve de cogollos (ad N103)

Nº68 La forma del baxo relieve de tres q^e va en el numº 52 (N104)

Nº69 Dos pedazos de la forma del baxorelieve de los niños del Flamenco q^e va en el numº 41.(ad N78)

Nº 70 Otro pedazo de la forma de otros niños, (ad N78) con la forma del baxo relieve de la fig^a del feston i templo q^e va en el numº 53 (ad N93)

Nº71 La forma del Cupido q^e duerme, q^e va en el numº 53 (ad N55)

Nº72 La forma del Pastor Paris q^e va en el numº 22 (ad N59)

Nº73 La forma de la niña q^e juega a las tavas, q^e va al numº 13 (ad N50)

Nº 74La forma del niño muerto sobre el delfin q^e va al numº 8 (ad N45)

Nº 75 Dos yesos del Marte q^e ha modelado D. Juan Perez de Castro cuia forma va en el numº 65, con el baxo relieve de la fig. de la Academia modelada p^r el mismo.

Nº 76 Una Caxa con dos bustos de yeso retratos del S^{or} D. Nicolas de azara a quien pertenece, y q^e se deberá entregar al S^{or} D. Eugenio Llaguno

(Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 40-1/2). Documento anexo nº 83.

LISTA DE VACIADOS Y MOLDES DEL TRANSPORTE DESDE FLORENCIA

Lista i nota de los yesos q^e se remitieron desde Florencia a la R^l Academia de S. Fernando en numº 24 Caxas dirigidas p^r mar a Alicante, i numeradas p^r orden, i puesta en cada caxa nota de lo q^e contenia.

Numº 1 Contiene numº 6 formas de figuras en baxo relieve vaciadas por los originales q^e están en al Catedral de Florencia (N105)

Numº 2 Contiene otros 6 semejantes (N105)

Numº 3 Contiene quatro baxo relieves de las puertas de S. Juan, de quienes dixo Michael Angel podian ser puertas del cielo representan (N106)

1 Moises q^e recibe las tablas de la Lei

2 La Creacion del Mundo

3 El Pasage del mar Roxo

4 El granero de Egipto

Num° 4 Contiene otros quatro semejantes, i representan (N106)

1 Jacob, q^e recibe la bendizion del Padre

2 Abrahám, q^e adora los tres angeles

3 Noè, q^e duerme sobre la vid

4 Cain q^e mata a Abel su hermano

Num° 5 Otros dos semejantes con los adornos. Esto es David, q^e mata al Gigante, i la Reina Sabba, q^e visita a Salomon (N106)

Num° 6 Contiene 18 piezas de adornos de las mismas Puertas (N106)

Num° 7 Contiene 8 pedazos de adornos de frutas (N106)

Num° 8 La Forma del Apolino, llamado de Medicis, q^e antes estaba en Roma (ad N11)

Num° 9 La Forma del Fauno, q^e està en la Tribuna de la Galeria de Florencia (N107)

Num° 10 La Forma del grupo de Amor i Psique q^e està en Florencia (N108)

Num° 11 La Forma de la parte superior de la estatua de un Orador (N109)

Num° 12 La Forma de la parte inferior de otra estatua (N109)

Num° 13 La Forma de la Lucha (ad N8)

Num° 14 La parte superior de una Leda (N110)

Num° 15 La parte inferior de la misma (N110)

Num° 16 La parte superior de un mercurio (N111)

Num° 17 La parte inferior del mismo (N111)

Num° 18 Un Cuerpo ò tronco de la Venus q^e està en los Corredores de la Galeria (N112)

Num° 19 El Perro ò Mastin grande (N113)

Num° 20 El cuerpo ò tronco de Gadi (N114) con la cabeza de Xenócrates (N115)

Num° 21 El plinto ò planta del grupo q^e algunos llaman en Florencia del Alexandro, i otros quieren q^e sea de Ayace i Aquiles semejante al pedazo q^e en Roma llaman Pasquino, p^r q^e en el se fixaban laos Pasquines ò satiras antiguam^{te}. Las piernas originales antiguas del muerto de este grupo se remitieron de Roma quales existen en la Vila Albani. Las q^e vãn de Florencia se hizieron en aquella ciudad con la cabeza i algun otro pedazo de la figura q^e representaban. El difunto Mengs tenia en Roma vaciado este grupo dos vezes una con las piernas modernas, i otra con las antiguas, y estos grupos se mantienen entre los yesos de la herencia, i q^e se espera comprase el Rei para ponerlos aquí en una Casa para estudio de los Pensionados. El Grupo q^e està en Florencia se dize del palacio viejo, p^r estar en el (ad N66)

Num° 22 Los Cuerpos ô troncos del otro grupo (ad N66)

Num° 23 Dos Cuerpos ô troncos del otro grupo q^e está en el Palacio de Pitti (ad N66)

Num° 24 Residuo de otro Grupo (ad N66)

La voz Gadi del num° 20 no entiendo q^e signifique. La lista se me ha dado mui confusa, i yo he procurado explicar esta con algunas noticias para mayor inteligencia de los curiosos.

(Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 40-1/2). Documento anexo nº 85

LISTAS PROVISIONALES

LISTA PROVISIONAL DE ROMA

Nota de las Estatuas de yeso vaciados p^r los originales de marmol antiguas, que regala a S.M. el S^{or} D. Antonio Rafael Mengs, i q^e ha recibido D. Fran^{co} Preciado para hazerlas encajonar con orden del Ex^{mo} S^{or} Duque de Grimaldi Embaxador de S.M. en esta Corte de Roma &^a.

Numº 1 El Gladiador moribundo, q^e está en la Galeria de Campidolio (N101)

2 El Gladiador Combatiente de Vila Burghese(sic) (N5)

3 La Venus de Campidolio (N74)

4 Otra Venus del Marques Cornavalla (N67)

5 i 6 Los dos centauros de Furietti, q^e hoy estan en Campidolio (N62 y N63)

7 La Flora de Campidolio (N40)

8 Arpocrates, Dios del Silencio, q^e está en Campidolio (N83)

9 El Fauno de marmol roxo q^e está en Campidolio (N89)

10 El Idolo Egipcio grande q^e está en Campidolio (N87)

11 La Amazona q^e fue de Casa Matei, i hoy está en el Museo Vaticano (N98)

12 Un Vaso ó jarron adornado de baxos relieves de Vila Medicis (N53)

13 Otro vaso compañero a este dho (N54)

14 Algunos pedazos de dhos jarrones o vasos (N53 y N54)

15 El Sileno con Baco niño en brazos de Vila Burghese (N95)

16 Un esclavo q^e está en Vila Medicis (N71)

17 Una Sibila de Vila Medicis (N72)

18 Un Ganimedes de Vila Medicis (N82)

19 Un Apolo con un Cisne de Vila Medicis (N79)

20-21 dos baxos relieves ó frisos de adornos ó cogollos con ojas de Vila Medicis (N103)

- 22 *Un pedazo de baxos relieves con soldados q^e se conoce conducian un muerto & cuiro original está en la Abadia de Grotaferrata. (N88)*
- 23 *Un Baco q^e se apoya a un tronco de Vila Medicis (N80)*
- 24 *Un Torso con cabeza q^e está en Napoles (N86)*
- 25 *Otro Torso de muger tambien de Napoles (N81)*
- 26 *El Torso de Hercules sentado del Vaticano (N102)*
- 27 *Otro Torso de Joven, q^e está en el Vaticano (N48)*
- 28 *El Jugador de Disco q^e fué a Inguilterra (N58)*
- 29 *La Ceres de Mattei q^e hoi está en el Museo Vaticano (N41)*
- 30 *Otra compañera (N42)*
- 31 *El Antinoo de Amilton replica del que está en Vaticano, antiguo i entero (N97)*
- 32 *La Musa Talia (N77)*
- 33 *Un Busto colosal de Juno, q^e está en Vaticano (N51)*
- 34 *Una Cabeza de Aquiles de Vila Burghese (N52)*
- 35 *Una Venus medio arrodillada con un Amorino del Flamenco del Marques Rondanini (N43)*
- 36 *Un Jugador de taba q^e muerde el brazo del compañero q^e falta, estatua q^e fue a Inghilterra (N47)*
- 37 *Niña q^e juega ala Taba, q^e está en Francia (N50)*
- 38 *Un Amorino sobre un Delfin de Lorenzeto hecho con la direccion de Rafael de Urbino. Este yeso ahun no lo ha entregado el S^{or} Mengs (N45)*
- 39 *El Pastor Paris (N59)*
- 40 *Cupido q^e duerme q^e está en Turin (N55)*
- 41-42 *Dos vasos medianos compañeros con adornos i figuras (N85)*
- 43 *Las piernas antiguas i otros pedazos del gran grupo de Ayace que está en Florencia restaurado de la escuela de Michael Angel, i que irá con los demas yesos q^e se encaxonan en Florencia. Estas piernas antiguas las tiene en su Vila el Card^l Alexandro Albani (N66)*
- 44 *El Germanico q^e está en Versalles (N10)*

- 45 Medio cuerpo ó Torso ~~een~~ sin cabeza, q^e está en el Vaticano, de Joven (N76)
- 46 Un cupido en acto de caminar (N70)
- 47 Un Baco Joven con una piel p^r el pecho, q^e fue a Inghilterra (N64)
- 48 Un Sileno viejo i peludo q^e fue a Inglaterra (N92)
- 49 Un Fauno pequeño con una cabra, q^e está en Casa de Bartolomé Cavachepi (N44)
- 50 Otro Fauno compañero q^e pertenece el original al mismo (N94)
- 51 Un Baco Joven arrimado aun tronco con taza en mano (N46)
- 52 Un Apolo de igual tamaño con una mano atrás (N99)
- 53 Una estatua de un Atleta (N61)
- 54 Un Baco q^e alza una mano con ubas con tronco piramidal (N65)
- 55 Un Mercurio q^e mira la bolsa q^e tiene en mano: el original está en Prusia (N90)
- 56 El Antinoo media fig^a en baxo relieve de Vila Albano (N69)
- 57 El Fiel q^e se saca la espina del pié, q^e esta en Campidolio (N57)
- 58 Un Baco del Sansovino q^e está en Florencia (N91)
- 61 Un Pedestal adornado con baxos relieves del Vaticano (N68)
- 62 Otro compañero q^e fue a Inghilterra (N100)
- 63 Un perro mastin para poner sobre uno de dhos pedestales (N96)
- 64 Otro Pedestal de la Musa sentada q^e ya está en Madrid, i el original en Inghilterra (ad N6)
- 65 Media figura colosal q^e esta en el Vaticano de medio abaxo, celebre p^r los paños i modo de plegar (N56)
- 66 la parte inferior de un candelabro antiguo con baxos relieves q^e está en Vaticano (N73)
- 67 Un Mercurio apoyado a un tronco con Capacete o pileo, q^e está en la Farnesina donde se trasportaron las antigüedades del Palacio Farnese. (N60)
- 68 Un Fauno q^e toca una flauta q^e está en Inglaterra (N49)
- 69 Un Ganimedes grande q^e fue de Bartolomé Cavacepi (N75)
- 70 Un baxo relieve de niños del Flamenco q^e está en un altar en Napoles (N78)

71 Otro baxo relieve con figuritas q^e bailan de Vila Medicis (N104)

Algunas de estas estatuas colosales van en pedazos i aotras para facilitar el encaxonarlas será necesario serrar los brazos i algunas cosas q^e mas facilmente podran padecer si van unidas.

Las Caxas se van haziendo, i en quanto al embarque no podrá tratarse hasta q^e todo estará encaxonado i puesto a la Ripa del rio, i se conduciran a Alicante.

Acaso dará todavia el S^{or} Mengs algunas otras cosas, q^e no avrá meditado ni advertido p^r hallarse enfermo.

De esta cantidad de numeros podrá hazerse el juicio q^e podran las Caxas tal vez pasar de ochenta, i q^e las mas serán mui grandes i pesadas asi p^r el yeso como p^r el serrin con q^e se ajustan para facilitar el movimiento de estas se ponen manillas de cuerdas p^r las fachadas afin q^e no las aporreen p^r tierra.

(Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 40-1/2) Documento anexo n° 80

LISTA PROVISIONAL DE FLORENCIA

Nota di forme di proprietà dell Ill^{mo} Sig^{re} Cav^{re} Ant^o Raffaello Mengs ordinate dal med^o incassarsi é spedirsi á Spagna dal Pacini di Firenze, é prima.

Casse gia fatte numerate come app^o

N° 1 Contiene sei forme di figure in bassorilievo dell Coro dell Duomo di Firenze (N105)

N° 2 Contiene altre sei simili (N105)

N° 3 Contiene quatro Bassorilievi della Porta di S. Giovanni che uno Mosé che riceve le tavole della Legge (N106)

2. La creazione dell uomo

3. Il Passaggio dell Popolo Ebreo sul Giordano

4. Il Granaio di Egitto

N° 4 Contiene altre quattro simili Capp^{ti} come app^o (N106)

1. Giacobbe che riceve la benedizione dal Padre

2. Abramo che adora i tre Angeli

3. Noe addormentato sotto la vitte

4. Caino che uccide Abele

N° 5 Contiene altri due simili contornato attorno Capp^{ti} (N106)

1. Davidde che uccide al Gigante Golia

2. Salomone che riceve la Regina Saba

N° 6 Contiene n° diciotto pezzi di ornati (N106)

N° 7 Contiene pezzi otto di ornato esterno della Porta sud^{ta} (N106)

N° 8 Contiene la forma dell Apollino (ad N11)

N° 9 La forma del Fauno della Tribuna (N107)

N° 10 La forma del Gruppo di Amore e Psiche (N108)

N° 11 La forma della parte superiore della statua dell Oratore (N109)

N° 12 La forma della parte inferiore della soprad^{ta} figura (N109)

N° 13 Cassone della forma del gruppo della Lotta (ad N8)

N° 14 La forma della parte superiore della statua della Leda (N110)

N° 15 La forma del rimanente della d^{ta} statua (N110)

N° 16 La forma della parte superiore del Mercurio del Giardin^{to} di S.A. la sig. Granduchessa Arciduchessa (N111)

N° 17 La forma della parte inferiore della med^{ta} figura (N111)

N° 18 Il Torso della venere del corridoio della Galleria (N112)

Forme pronte a incaricarsi

N° 19 La forma della metta del cane Molosso (N113)

N° 20 La forma dell altra parte del med^o (N113)

N° 21 La forma del Torso de Gaddi (N114), e la Testa di Xenocrate (N115)

N° 22 La forma della Vestale in pezzi (no se envi6)

N° 23 Il busto dell Antinoo, e la forma dell morto della Niobe (no se envi6)

N° 24 La forma della testa di Alessandro di Galleria (no se envi6)

N° 25 Il busto dell Atleta, e quello di Seneca (no se envi6)

Nota del restante delle forme da incassarsi 6 dei getti delle med^e se vene siano alcune difficili 6 gettarsi in Spagna

5 Il Gruppo grande dell Alessandro del Ponte Vecchio in pezzi 16 che portera cinque Casse (ad N66)

3 Altro Gruppo simile mancante di tutte le gambe di una Testa e della Pianta in pezzi sette portera tre Case (ad N66)

1 Il Gruppo del Bacco e Fauno in pezzi 13 di questo converrebbe mandar il getto piuttosto che la forma, essendo tagliato difficilmente, e p'cio scabroso a gettarsi. Mandando la forma ci vorrano tre case il getto por in una si accomoda (no se envi6)

- 1 *La Venere pure della Tribuna é nell istesso Caso essendo formata con la pianta unida alle gambe p'cio difficilissima a gettar, questa pure in una Cassa puo andare, p' la forma por civorrebbero due (ad N38)*
- 1 *Per la testa de la Vestale del Marco Aurelio, é della Giunone una cassa (no se envió)*
- 1 *Per la Matrona Sedente una Cassa (no se envió)*
- 1 *Per la Plautilla, Marco Agrippa, e la Vittoria una Cassa (no se envió)*

N° 12 *Dunque mandando delle due soprad^e forme il Getto si fa tutto con dodici Casse: emandando le forme ci vorrano quindici*

Questa sarebbe tutta la spedizione da farsi nei termini ordinati dal fu Sig^{re} Cav^{re} e che senza un contro Ordine si eseguirà esattamente.

(Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 40-1/2). Documento anexo n° 84.

LAOCOONTE (N1)

LTM: *El grupo del Laocoonte con sus dos hijos // Moldes (...) Del Grupo del Laocoonte*

LE: nº 54

Inventario de 1804: *Estatuas (...) 28. El Grupo de Laoconte // Lista que ha entregado el Portero Joseph Pagnucci de los Moldes que tiene en su poder y pertenecen á la Rl Academia de Sn Fernando. El Grupo de Laoconte*

Original en los Museos Vaticanos, Cortile Ottagono, inv. nº 1039

Mengs que había definido al *Laocoonte* como una de *las estatuas más hermosas del gusto sublime*, junto con el *Torso del Belvedere*, lo consideraba en sus escritos perfecto para expresar el género alterado y añadía que en él *dominan las líneas convexâs, y las formas son angulares, tanto en las entradas, como en las salidas, por cuyo medio se muestra la alteracion que hay en su Expresion, pues así se hacen mas visibles los nervios y tendones de la figura, que están fuertemente tirados. Las líneas rectas, encontrandose con las cóncavas y convexâs, forman los ángulo, con que se hace ver que la figura está alterada.*

El interés por obtener un vaciado del sacerdote troyano le condujo a mencionarlo varias veces en su correspondencia con su discípulo Raimondo Ghelli, que se ocupaba en Roma de las gestiones necesarias para conseguir modelos en yeso para su maestro. El tres de febrero de 1766 le escribía: *Sento che si trovino in Roma le forme del Laocon del'Apollò di belvedere e di diverse altre Statue Antiche, percio la priego farmi tanto favore di informarsi di tutto quello che in hoggi si trova di giessi belli*, además del precio de cada uno de ellos así como de las condiciones de venta. Unos días más tarde insistía sobre el tema, y aunque decía estar al corriente de la dificultad de conseguir copia de obras como el *Laocoonte* o el *Apolo del Belvedere*, le instaba a buscar en los estudios de los artistas y le avisaba que *in mio tempo teneva il Signor Hipolito maestro di Casa del Signor Abate Farzetti diversi gessi da vendere fra quali vi era un Laocoonte ed altre figure e teste se questi ancora ci fossero la prego veder di aquistarli per me.*

El original del *Laocoonte* fue encontrado en 1506 en “*Le Sette Sale*” pertenecientes a las ruinas de las termas de Tito, en los terrenos de propiedad de Felice de' Freddi. Poco después del hallazgo fue adquirido por el papa Julio II para el “*Cortile*” de las estatuas del Belvedere en el Vaticano.

El grupo, admirado por el realismo de la anatomía y la fisonomía, reproduce uno de los episodios centrales de la saga troyana, la muerte por dos gruesas serpientes enviadas por Atenea y Poseidón, del sacerdote del dios Apolo, junto a sus dos hijos. De esta manera se

cumplía el destino de la victoria de los griegos, a lo que Laocoonte había osado oponerse, poniendo en guardia a los troyanos para que no aceptaran el regalo del caballo de madera.

Laocoonte es representado en el momento culminante de la acción, ante el altar, y atacado por los reptiles, uno de los cuales le está mordiendo en el costado derecho, mientras intenta en vano separarse del cuerpo del animal que lo asfixia. El hijo menor, a su lado, parece agonizar, mientras que el mayor aún vital, se vuelve aterrorizado hacia el padre.

Ya desde el tiempo de su hallazgo la escultura fue objeto de un vivo debate y atención, sobre todo debido a las partes mutiladas, en particular el brazo derecho de la figura del Laocoonte, sobre el que se especulaba si significaba una aceptación pasiva por parte del sacerdote troyano, o si por el contrario simbolizaba el gesto de heroica rebelión. Análogamente se interrogaban sobre la posición real de los brazos de los hijos, para saber si estaba prevista para ellos la posibilidad de salvarse del peligro mortal, como parecía indicar la versión de Virgilio del mito griego.

Se hicieron propuestas de intervenciones e integraciones sobre la escultura durante los siglos sucesivos, desde la primera solución en cera atribuida a Sansovino, hasta ahora todavía incierta, a la versión con el brazo en diagonal alargado, tradicionalmente atribuida a Montorsoli. El hallazgo del brazo derecho original del Laocoonte, inicialmente creído perteneciente a una copia de la estatua, fue montado sobre el original por Pollak en 1905.

Otra cuestión importante es la atribución de la obra en base al pasaje de Plinio que recuerda la estatua del Laocoonte en las Termas de Tito (*HN*, XXXVI, 37), como una obra de los tres artistas rodios: Agesandro, Atenodoro y Polidoro. En este sentido una cuestión sustancial se refiere al problema de que se trate de una obra original, solución sobre la que se han orientado casi todos los estudios críticos sobre el tema, e incluso los más recientes con mayores argumentos (Settis, 1998 y 1999). A esto se contrapone la convicción de estar ante una copia de excepcional nivel artístico, realizada por copistas de edad tiberiana, de un original en bronce del helenismo. Sobre todo teniendo en cuenta los hallazgos en Sperlonga y Baia, donde el grupo del *Ulises y Polifemo*, que presentan notables asonancias con el *Laocoonte*, aparece firmado por los mismos artistas (tesis sostenida por Andreae 1989, 1991).

De este modo la cronología variaría entre el 40-20 a.C. si se tratara de una copia romana en mármol de edad tiberiana, a ser datada en torno al 140 a.C. si la creación fuera un original de escuela rodia.

Bibliografía: MENGES, A. R.: p. 151; REINACH, S.: vol. I, p. 504; POLLAK, L.: pp. 277-82; AMELUNG, W.: (1903-1908) vol. II, pp. 181- 205, n° 74; BLINKENBERG, C.: pp. 177- 92; BIEBER, M.: (1942); ANSALDI, G. R.: pp. 55 y ss.; VERGARA CAFFARELLI, E.: pp. 28-69;

PRANDI, A.: (1954) pp. 78- 107; HOWARD, S.: (1959) pp. 365- 369; MAGI, F.: (1960); HELBIG, W.: vol. I, nº 219 (W. FUCHS); MAGI, F.: (1967- 68) pp. 275- 294; ASTRÖM, P.: pp. 11- 20; BRUMMER, H. H.: pp. 75 y ss.; EINEM, H. von (ed.): Cartas 1 y 2, pp. 39-40; OECHSLIN, W.: pp. 3- 29; WINNER, M.: (1974) pp. 83- 121; HILLER, F.: pp. 271-295; DALTRÖP, G.: (1982); SIMON, E.: (1984) pp. 641- 672; ANDREAE, B.: (1989); HIMMELMANN, N.: (1991) pp. 97- 115; ANDREAE, B.: (1991); HAFNER, G.: (1992) pp. 55 y ss.; ALBERTSON, F.C.: pp. 133- 140; SETTIS, S.: (1998) pp. 129- 60; ANDREAE, B.: (1998) pp. 161-63; SETTIS, S.: (1999).

APOLO DEL BELVEDERE (N2)

LTM: *El Apolo Pithio de Belvedere // Moldes (...) Del Apolo de Belvedere*

LE: nº 29

Inventario de 1804: *Estatuas (...) 25. El Apolo Pitio // Lista que ha entregado el Portero Joseph Pagnucci de los Moldes que tiene en su poder y pertenecen á la Rl Academia de Sn Fernando. (...) El del Apolo Pitio*

Original en los Museos Vaticanos, Cortile Ottagono, inv. nº 1015

Al igual que en el caso del *Laocoonte* el afán de Mengs por conseguir un vaciado del *Apolo del Belvedere*, junto con otras esculturas igualmente allí conservadas, se repite en varias ocasiones en la correspondencia con el pintor ferrarés Ghelli. Es posible que las buenas relaciones del artista alemán con monseñor Riminaldi y el cardenal Rezzonico le ayudaran a conseguir los permisos necesarios para extraer copias de las esculturas más alabadas de Roma, ya que en una carta a Ghelli apuntaba *ma quando Vostra Signoria mi dara aviso di aver ricevuto li Gessi allora non manchoero di dar le Grazie ed a Monsignor Riminaldi ed a Sua Eminenza il Maggiordomo*.

La admiración que sentía Mengs por esta obra se refleja en sus escritos: *Tomemos para exâminar quatro Estatuas de las mas famosas: el Apolo para la soltura y elegancia (...). En el Apolo se ven la expresion, la nobleza, y todos los demás atributos de la perfeccion; pero ahora no hablo mas que del Diseño. Mirando, pues, esta Estatua con las reflexiones que hemos advertido de las diferencias que hay entre la Pintura y la Escultura, hallamos en ella la elegancia, la union y la harmonía de los contornos, y un caracter dominante tan perfecto executado, que no hay diferencia del de un contorno á otro, ni del de una forma al de otra, desde la mayor hasta la menor extremidad del dedo del pie. Quando digo que las formas son uniformes quiero decir, que si una forma convexâ es grande, deben ser grandes todas las demas formas convexâs de la figura: y lo mismo se entiende de las cóncavas y rectas: y como*

todas las líneas de los contornos se componen de estos tres, no puede haber otra diferencia entre ellos mas que la del caracter que se les dá. Por exemplo, el Apolo se compone todo de líneas convexâs muy suaves, de ángulos obtusos muy pequeños, y de llanuras; pero dominan las formas convexâs suaves. Como el caracter de esta figura divina debe expresar la fuerza, la nobleza y la delicadeza, el autor de ella demostró la primera por los contornos convexôs, la segunda por la uniformidad de ellos, y la tercera por las líneas ondeadas. Los ángulos obtusos, y las ligeras inflexiones forman la línea ondeada, y con la union de ellos se muestra la suficiente fuerza y nobleza.

También Winckelmann le había dedicado elogiosas palabras afirmando que encarnaba *den Gott und das Wunder der alten Kunst* y lo distinguía entre todas las obras de la Antigüedad, pues simbolizaba el más sublime ideal del arte: *die Statue des Apollo ist das höchste Ideal der Kunst unter allen Werken des Alterthums.*

Aunque todavía hoy siguen sin conocerse con total certeza la procedencia, autoría y fecha del descubrimiento del *Apolo del Belvedere*, se sabe que perteneció al cardenal Giuliano della Rovere, años antes de que éste fuera proclamado papa con el nombre de Julio II. En 1508 está ya documentado en el Vaticano y al menos en 1511 se encontraba en un nicho del Belvedere. Según Vasari el propio Miguel Ángel había sugerido que lo restaurara Montorsoli, que inició los trabajos en 1532.

La estatua, considerada hoy como una copia romana de época adrianea, de una obra en bronce del primer Helenismo, representa al dios de dimensiones superiores a las humanas, en el momento de su epifanía, avanzando ligeramente hacia el lado izquierdo.

El brazo izquierdo lanzado hacia adelante con un amplio gesto, está enfatizado por el movimiento de la clámide, que descansa sobre el hombro izquierdo y se alarga hacia el antebrazo creando una superficie de gran teatralidad. Probablemente con esta mano sostenía el arco, mientras el carcaj es apenas visible tras los hombros. En la mano derecha debía tener una flecha o según otros una rama de laurel de la que quedan restos en el tronco del árbol que le sirve de apoyo junto a la pierna derecha, en el que se enrolla una serpiente en memoria de la mítica muerte de la Pitón, provocada por el dios. El rostro con planos suaves, de boca carnosa semiabierta, está rodeada de una cabellera fluente, con suaves rizos que caen sobre la nuca, recogidos en un grueso nudo sobre la cabeza.

Bibliografía: MERCATI, M.: p. 361; WINCKELMANN, J. J.: (1764) p. 70r. y ss.; MENGES, A. R.: p. 151; PETERSON, E.: p. 507; REINACH, S.: vol. I, p. 239; WINTER, F.: pp. 164- 177; COLLIGNON, M.: vol. II, pp. 315 y ss.; AMELUNG, W.: (1904), pp. 325- 347; EGGER, H.: p. 130, lám. 53; AMELUNG, W.: (1908) pp. 256 y ss.; BIANCHI BANDINELLI, R.: pp. 3-9;

NEUGEBAUER, K. A.: pp. 1-35; HELBIG, W.: vol. I, nº 226 (W. FUCHS); TÖLLE, R.: pp. 142-166; LEGNER, A.: (1967) p. 113; WINNER, M.: pp. 181 y ss.; BRUMMER, H. H.: (1970); KENNER, H.: pp. 3-39; BORBEIN, A. H.: pp. 143-144, 150-153; EINEM, H. von (ed.): carta nº 13, pp. 52-53; DALTRÖP, G.: (1975-1976) pp. 127-140; SIMON, E.: (1978) pp. 202 y ss.; DEUBNER, O. R.: pp. 223-244; LEVY, A.: pp. 124-125; FUCHS, W.: pp. 104-107, lám. 112; HASKELL, F. y PENNY, N.: pp. 166-169; HINTZEN-BOHLEN, B.: pp. 11-25; DALTRÖP, G.: (1987); GIULIANI, A.: (1987) pp. 705-706; HIMMELMANN, N.: en *Il Cortile delle Statue*, pp. 211-25; ROETTGEN, S.: en *Il Cortile delle Statue*, pp. 253 y ss.; WINNER, M.: en *Il Cortile delle Statue*, pp. 277 y ss.

ANTINOO DEL BELVEDERE (N3)

LTM: *El Antinoo de Belvedere // Moldes (...) Del Antinoo del Belvedere*

LE: nº 2

Inventario de 1804: *Estatuas (...) 35. Antinoo // Lista que ha entregado el Portero Joseph Pagnucci de los Moldes que tiene en su poder y pertenecen á la Rl Academia de Sn Fernando. El Antinoo*

Original en los Museos Vaticanos, Cortile Ottagono, inv. nº 907

En una carta de noviembre de 1767 Mengs respondía a una anterior de su discípulo diciéndole: *V.S. mi domanda se vorrei un getto dell'Antinoo? Anzi ne vorrei due, uno intiero, ed un altro in pezzi; ma più volentieri acquisterei la forma, se Mr. Luigi la volesse dare*, y así debió ser pues en su taller de Madrid tuvo también el molde del mismo.

Aunque en la Academia de Bellas Artes de San Fernando todavía no se han iniciado los trabajos de restauración del *Antinoo del Belvedere*, es posible que el procedente de la colección del pintor alemán sea el que actualmente se exhibe en las escaleras de dicha institución.

En la “Carta de D. Antonio Rafael Mengs a Mr. Estevan Falconet” reflexionando sobre algunas estatuas señalaba: *el caracter de los Héroes, ó Semidioses, es el de la verdadera Belleza, un poco superior á la humanidad, y que esta Belleza no admite extremos. Así la vemos practicada en el llamado Antinoo del Vaticano*. También Winckelmann resaltaba su sensibilidad y consideraba su cabeza como una de las más bellas de adolescentes de la estatuaria antigua.

El *Antinoo* fue encontrado en la Vigna Pallini, un jardín en los alrededores del Castel Sant'Angelo, donde también se había erigido el originario mausoleo de Adriano, razón por la que

se confundió durante mucho tiempo con la representación de Antinoo, favorito del emperador. En 1543 la estatua fue adquirida por el papa Pablo III para ser colocada en una de las hornacinas del Belvedere y en torno a 1560 fue fuertemente restaurada por Gugliamo della Porta, cuyas reintegraciones se eliminaron poco después. Más tarde fue reconstruida como una estatua de Hermes por la existencia de otra versión con sandalias aladas y caduceo que estuvo en la colección Farnese desde 1546 y adquirida para el Museo Británico en 1864.

Con un manto que le cae sobre el hombro izquierdo que se enrolla en el antebrazo del mismo lado, el dios parece asumir aquí su papel de psicopompo, acompañando al difunto en su viaje a ultratumba. La escultura adquirió inmediatamente gran fama y es mencionada prácticamente en todas las relaciones de las estatuas más famosas de Roma desde su hallazgo. La iconografía fue discutida durante un tiempo, Winckelmann lo llamaba Meleagro y Mengs propuso, según Visconti, que era un Hércules sin barba, aunque para otros representaba al héroe Teseo.

Aunque algunos eruditos la consideran obra de Praxíteles se la cataloga generalmente como una copia de edad adrianea de un original en bronce en conexión con la escuela de dicho artista de mediados del siglo IV a.C.

Bibliografía: MENGES, A. R.: p. 180; WINCKELMANN, J.J.: (1764) p. 409; VISCONTI, E. Q.: (1818) vol. I. pp. 33- 43, lám. VII; REINACH, S.: vol. I, p.367; AMELUNG, W.: (1903-1908) vol. II, 132, nº 53, lám 12; MARCONI, P.: pp. 161-302; RIZZO, G. E.: (1932) pp. 75 y ss.; LIPPOLD, G.: (1950) p. 275; HELBIG, W.: vol. I, nº 246, (v. STEUBEN); BRUMMER, H. H.: pp. 210- 214; EINEM, H. von (ed.): p. 86; BOBER, P. P y RUBINSTEIN, R.: p. 58, nº 10; PIETRANGELI, C.: (1988) p. 162; HASKELL, F. y PENNY, N.: pp. 160- 163; HÄUBER, R. C.: (1991) pp. 208- 209; PASQUIER, A. y MARTINEZ, J.L. (ed.): p. 306.

ZENÓN (N4)

LTM: *El Zenon de Campidolio// Moldes (...) Del Zenon*

LE: nº 1

Inventario de 1804: *Estatuas (...) 12. Cenon Estoico, tiene descubierto el pecho y un rollo en la mano derecha, dos varas de alto.*

Original en los Museos Capitolinos, Stanza del Gladiatore, inv. nº 737

La escultura ha sido tradicionalmente identificada como el estoico *Zenón* y fue encontrada, junto a otros retratos imperiales, en una Villa cerca de Civita Lavinia (Lanuvium), que había pertenecido supuestamente a los Antoninos, en unas excavaciones llevadas a cabo en 1701

por el cardenal Albani. El terreno pertenecía a la familia Cesarini, que vendió la obra posteriormente al cardenal, de cuya colección pasó en 1733 al Museo Capitolino a través de la compra de Clemente XII.

Según Stuart Jones, la identificación como *Zenón* sería puramente fantástica, y actualmente se la prefiere denominar *Filósofo griego*. Algunos especialistas han pensado que podría tratarse de un Cínico por su apariencia dura y severa.

El filósofo está representado en pie, con el manto enrollado alrededor del brazo izquierdo que cuelga hacia abajo hasta la altura de la rodilla. Algunos mechones del cabello cae hacia el rostro cubierto por una barba corta y su expresión es determinada y penetrante. Su cuerpo es corto y macizo, y las venas de la cabeza, brazos y piernas aparecen remarcadas de un modo prominente.

Están restaurados la nariz, el brazo derecho y la mano con el rollo de pergamino, el dedo índice de la mano izquierda, los pies, la base, y parte del drapeado del paño.

A pesar de que durante un tiempo se la consideró un original griego la forma en que están trabajados los cabellos indican que se trata de la copia de un bronce datable en el siglo III a.C. realizada en torno al siglo II d.C., coincidiendo el tratamiento de la cabeza con retratos de la tardía época adrianea y antonina.

Bibliografía: BOTTARI, G. G.: vol. I, lám. 90; RIGHETTI, P: vol. I, lám. 14; CLARAC, F. de: p. 483; REINACH, S.: vol. I, p. 512; BERNOULLI, J.J.: *Griech. Ikon.* vol. II, p. 138; STUART JONES, H.: pp. 347-348, n° 8, lám. 86; HELBIG, W.: vol. II, n° 1431 (HEINTZE, H. v.); RICHTER, G.M.A.: (1965) vol. II, p. 185; NEUDECKER, R.: pp. 164 y ss.; VON DEN HOFF, R.: pp. 118 y ss.

GLADIADOR BORGHESE (N5)

LTM: *El Gladiador de Borghese // Moldes (...) Del Gladiador Borghese*

LPR: *2 El Gladiador combatiente de Vila Borghese (sic)*

LTR: *N° 59 el Gladiador combatiente de Vila Borghese*

LE: n° 50

Inventario de 1804: *Estatuas (...) 30.El Gladiador Combatiente // Estatuas (...) 54. El Gladiador combatiente repetido del numero 30.*

Original en el Museo del Louvre, inv. n° MA 527

Mengs, que en su carta a Antonio Ponz había calificado al *Gladiador combatiente* de “*bellisimo*”, lo había incluido en sus escritos en la misma categoría que el *Apolo del Belvedere*, y exponía que aquél podía ser la imagen de la simplicidad, asegurando además que

en el Gladiador están mezcladas las formas del Hércules (Farnese) y del Laocoonte: pues los músculos que están en acción son alterados; y los que reposan son cortos y redondos, como los del Hércules: cuya variedad es conforme á la Naturaleza.

Esta escultura está registrada por primera vez el once de junio de 1611, cuando se la estaba restaurando después de su reciente hallazgo en Nettuno, cerca de Anzio: *Vicino santa Maria Maggiore si resarcisce la statua d'un gladiatore, cosa rara, trovata in Nettuno, et dal nome del scultore si cava, che sia stata fatta di più de 2mila anni et si codurrá poi nel giardino del cardinale Borghese.*

Parece que la obra se había encontrado dos años antes, en 1609, pues en los “Registri dei Mandati de los Borghese” se indicaba un pago “*per mandare il scultore, et Cavatore à Nettuno.* El nombre del restaurador no es mencionado en los documentos, pero en el margen de una noticia posterior se anota “*Maestro Nicolo scultore*”, pudiéndose tratar de Nicolas Cordier que en aquellos años trabajaba cerca de Santa Maria Maggiore.

Una vez restaurada se llevó a la finca del cardenal Borghese en el Borgo de la que pasó posteriormente a la Villa Pinciana donde permaneció hasta 1808, año en que fue trasladada a París, junto con otras obras compradas por Napoleón Bonaparte a su cuñado el Príncipe Camillo Borghese.

El *Gladiador* era una de las piezas más famosas de la colección y se recogía en todas las antologías de esculturas romanas. La obra estaba firmada por Agasias, hijo de Dositeo de Efeso, circunstancia que la añadía valor y servía en Roma como uno de los cánones del arte por su idoneidad para ser estudiada y dibujada la anatomía.

Perrier aportaba cuatro vistas de esta escultura en su “*Segmenta*” debido a su espectacularidad, y Bernini la había tomado como modelo cuando trabajaba en su *David* en la Villa Borghese. Se hizo un vaciado para Velázquez y muchas más réplicas en distintos materiales circularon por Europa.

Mengs como hemos visto no tuvo más que alabanzas hacia esta escultura y Winckelmann sugería que figuraba a un guerrero que se hubiera distinguido en alguna acción heroica. Fea proponía por su parte que se trataba de Ajax delante de las murallas de Troya y Visconti sostenía que la figura miraba hacia arriba y parecía defenderse de un enemigo a caballo, identificada por el erudito como una amazona. Giovanni Demisiano defendía la misma versión y la relacionaba con una *Amazona a caballo* que se conservaba en la misma colección Borghese.

Bibliografía: FRANCUCCI, S.: fol. 126r., estrofas 437 y ss.; MARTINELLI, F.: p. III; MANILLI, J.: p. 80; BARTOLI, P. S.: p. 237, nº 156; MONTELATICI, D.: p. 217; MAFFEI, P. A.: p. 69;

MONTFAUCON, B.: vol. III, 2, lám. CLXVII, p. 292; MENGES, A. R.: pp. 54, 151 y 207; VISCONTI, E.Q.: (1836) lám. I, nn. 1 y 2; REINACH, S.: vol. I, p. 154; FRIEDERICH, C. Y WOLTERS, P.: n.º. 1435; ORBAAN, J.A.F.: p. 190; HASKELL, F. y PENNY, N.: pp. 243-247; KALVERAM, K.: pp. 208-210; BOURGEOIS, B. Y PASQUIER, A. (1997).

MUSA SENTADA (N6)

LTM: *Una musa sentada*

LE: n.º 44

Inventario de 1804: *Estatuas (...) 29. La Musa Euterpe, sentada con la Flautilla en la mano derecha, su alto vara y media.*

Original en Newby Hall, North Yorkshire.

Este vaciado fue adquirido por Menges en el taller de Cavaceppi, quien lo restauró e incluyó en su *Raccolta di antiche statue* con la leyenda “*Musa. Or esistente in Inghilterra presso il Sig^r Cav. Weddell*”. Fue uno de los yesos de los que disponía el pintor en Madrid, ya que está incluido en la lista de los que poseía en su estudio madrileño y en el elenco de piezas que vinieron desde Roma se citaba además el pedestal sobre el que debía colocarse como “*64 Otro pedestal de la Musa sentada q^e ya está en Madrid, i el original en Inghilterra*” en el listado provisional, y en el definitivo se señalaba con el “*n.º 5 Un Pedestal q^e era de la Musa sentada, q^e fue a Ingalterra, y el yeso lo tiene la Academia ya dado p^r el S^{or} Menges*”.

Años más tarde en el inventario de 1804 se recogía entre los pedestales antiguos vaciados en yeso “*Uno quadrilongo llamado de la Musa con baxos relieves de Aves y Arbustos su alto vara menos cinco pulgadas y su ancho una vara*”, que no ha sido localizado hasta el momento en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, quizás porque se haya perdido.

El libro de Cavaceppi no ilustra una pieza con estas características y Michaelis no lo añadía entre las posesiones de William Weddell a quién también pertenecía la *Musa*, por lo que es posible que el zócalo no correspondiera a dicha colección.

A pesar de que nos ha sido imposible identificar el pedestal con la descripción aportada si es bien conocida la historia de la *Musa* de Newby Hall.

El original de esta obra fue llevado a Inglaterra por William Weddell, que lo había comprado en Roma en torno a 1765, dónde había llegado un año antes para conocer las colecciones de antigüedades. Su casa de Newby Hall estaba siendo renovada y en relativamente poco tiempo compró una serie de mármoles clásicos con los que quería crear una nueva galería de esculturas. Aunque Weddell no dejó noticia de cómo había conseguido cada una de las obras,

seguramente las personas que más le ayudaron en ese sentido fueron Thomas Jenkins y Gavin Hamilton a los que había conocido a través de James Grant.

En los permisos de exportación de obras se especifican el veintisiete de marzo, quince de abril y diecisiete de mayo de 1765, como las fechas en las que diecinueve cajones llenos de antigüedades, entre las que estaba la famosa *Venus Jenkins*, eran exportados por *Giovanni Dick*, el cónsul británico en Génova, para *Guglielmo Weddell*.

Al morir William Weddell dejó la colección a su sobrino Lord Grantham, entonces menor, del que pasó al conde Grey y de éste a su hija Lady Mary Vyner, quién la tenía en el tiempo en que el estudioso Adolf Michaelis visitó la residencia de Newby Hall en 1873, cuando estaba realizando las investigaciones para publicar su libro sobre antigüedades en Gran Bretaña.

Por aquel entonces las esculturas estaban colocadas en tres habitaciones decoradas al gusto, construidas específicamente para ellas como su propietario inicial había deseado y el historiador alemán consideraba la obra decorativa pero no mala.

La *Musa*, ejecutada en mármol pentélico, está vestida con un chitón con mangas que se ciñe anudado bajo el pecho y un manto que la cubre el brazo izquierdo y las piernas. Sentada en una sencilla postura de reposo descansa los pies, adelantando el izquierdo, sobre un escabel. Son de factura moderna la mano y antebrazo izquierdos hasta el ropaje, el antebrazo derecho hasta el codo con la flauta y cuatro dedos del pie izquierdo. La parte posterior de la escultura está trabajada de un modo menos cuidado que la delantera.

La cabeza de mármol de Paros montada posteriormente pertenece a un *Apolo Sauróctono* del tipo de Praxíteles, pues este tipo de cabezas del dios se usaron a finales del siglo XVIII para completar esculturas femeninas ya que los largos cabellos y las dulces facciones concordaban bien con dichas figuras. El cabello está ceñido por una cinta y recogido hacia la nuca.

La datación propuesta de la obra sería aproximadamente el año 100 d.C., y la cabeza podría encuadrarse en la temprana época imperial que copiaría el *Apolo Sauróctono* de Praxíteles en torno al 340 a.C.

Bibliografía: CAVACEPPI, B.: vol. II, nº 30; DALLAWAY, J.: (1800) p. 350, nº 5; MICHAELIS, A.: (1882) p. 527, nº 18; REINACH, S.: (1897) vol. I, pp. 262 y 281; ARNDT, P. y LIPPOLD, G.: nº 2478; KLEIN, W.: p. 110, nº 4; y p. 210, nn. 4-7; VERMEULE, C. C.: p. 143, lám. 44,21; HOWARD, S.: (1982) pp. 64 y ss.; KOCH, L.: pp. 52 y ss.; INGAMELLS, J.: (voz “Weddell, William”); BOSCHUNG, D. y HESBERG, H. von.: pp. 40-42, láms. 7 a 9.

CAMILO (N7)

LTM: *El Camilo*.

LE: n° 16.

Inventario de 1804: *Estatuas (...) 46. El Camilo*

Original en los Museos Capitolinos, Palazzo dei Conservatori. Sala dei Trionfi, inv. n° 1184

En 1471 el papa Sixto IV donaba solemnemente al pueblo romano una colección de estatuas antiguas en bronce que poseía en el Laterano y que constituyó el primer núcleo de los Museos Capitolinos.

Las esculturas fueron colocadas inicialmente en la fachada externa y en el patio del Palazzo dei Conservatori, y el pequeño grupo originario se fue enriqueciendo con las sucesivas adquisiciones de repertorios procedentes de las excavaciones urbanas estrechamente relacionados con la historia de la antigua Roma.

En un principio fue descrito como una “zíngara” por el peinado femenino, la túnica similar a una falda y el color oscuro de la obra.

A partir del siglo XVII y gracias a la comparación con figuras semejantes en bajorrelieves romanos y con ciertos episodios de la *Columna Trajana* fue reconocido como un *Camilo* y hacia 1704 se grabó dicho nombre en la base de la estatua.

Cellini llegó a compararla por su belleza con el *Laocoonte*, el *Apolo* o la *Cleopatra*, comprendiéndola entre las “cosas más hermosas de Roma” y fue muy admirada durante todo el siglo XVIII.

Los camilos eran acólitos para los sacrificios elegidos de entre las familias más nobles. Estos jóvenes varones debían estar en la prepubertad, nacidos libres, y cuyos dos progenitores estuvieran vivos. Vestían túnicas cortas con mangas largas y su cometido era portar los vasos sagrados con incienso.

Está ejecutado en un bronce de muy alta calidad y la cabeza, manos brazos y piernas están realizadas por separado. Los rizos, la cara y las uñas fueron trabajadas en frío y los ojos se dejaron vacíos en la fundición, rellenándose posteriormente con pasta vítrea excepto en los iris que son incrustados. También tiene incrustaciones de plata en las sandalias. Se data a mediados del siglo I d.C.

Bibliografía: ALDROVANDI, U.: pp. 274; MAFFEI, P.A.: lám. 24; RIGHETTI, P.: pp. 33-34, lám. XXXIII; VISCONTI, E. Q.: lám. VII; GOVI, G.: pp. 39-66; REINACH, S.: vol. I, p. 140.; MICHAELIS, A.: (1891) V, fasc. 1, pp. 14-15; SPAULDING, L. C.: pp. 44 y ss., lám. 49; STUART

JONES, H.: pp. 47 y 48; HELBIG, W.: vol. II, nº 1450 (SIMON, E.); BOBER, P.P y RUBINSTEIN, R.: pp. 192-193; HASKELL, F. y PENNY, N.: pp. 185- 187.

LOS LUCHADORES (N8)

LTM: *La Lucha de Florencia*

LPF: *Numº 13 La Forma de la Lucha*

LTF: *Nº 13 Casone della forma del gruppo della Lotta*

LE: nº 67

Inventario de 1804: *Estatuas (...) 36. La Lucha de Florencia // Lista que ha entregado el Portero Joseph Pagnucci de los Moldes que tiene en su poder y pertenecen á la Rl Academia de Sn Fernando. (...)El Grupo de la Lucha de Florencia*

Original en la Tribuna de los Uffizi, inv. nº 216

La obra original había sido hallada, junto con el grupo de la *Niobe*, en abril de 1583, cerca de Porta San Giovanni en Roma y un par de meses después adquirida por uno de los coleccionistas de arte más importantes de su tiempo, el cardenal Fernando de Medici. Los luchadores gozaron de gran fama desde el momento de su descubrimiento, y aunque en un principio se pensó que habían formado parte de los Nióbides, y fueron grabados como tales a finales del siglo XVI, Perrier los ilustraba ya en 1638 restaurados y con la leyenda “*Luctatores, in Hortis Mediceis*”.

En 1677 el grupo pasó a Florencia con la clara intención de aumentar el esplendor de dicha corte y allí lo debió contemplar Mengs, en 1770, decorando la espléndida Tribuna de los Uffizi, cuando solicitó al gran duque de Toscana, extraer un vaciado de él y de otras esculturas existentes en la *Galleria*.

Fue uno de los vaciados que el pintor tenía en su estudio madrileño, pero también llegó un molde procedente de su colección en Florencia, quizás presintiendo que sería uno de los yesos más reproducidos para mandar a las academias de bellas artes que se estaban creando en España, ya que era un modelo muy valorado por el pintor.

Mengs que en su “Carta a Antonio Ponz” había juzgado a los *Luchadores* como “*bellísimos*”, regaló un vaciado de los mismos en 1772 a la Accademia Ligustica di Belle Arti en Génova, en agradecimiento a su designación como miembro de la misma el dieciséis de julio de 1770.

Como él expresaba en una carta al también pintor Giovanni Agostino Ratti, le parecía que esta pieza de la Antigüedad podría servir a los jóvenes en el ejercicio del dibujo y para

acostumbrarse a las bellas formas. Manifestaba además que le hubiera gustado mandar más yesos útiles para ello, pero conociendo el poco espacio en la Academia había decidido mandar sólo aquel, *che insieme è bello, e compendioso*.

La idoneidad de la obra lo confirma el que el propio Mengs se hubiera inspirado en la estatua de los *Luchadores* (fig. 6), en un dibujo realizado durante su estancia en Florencia entre 1770-1771 y actualmente conservado en el Hessisches Landesmuseum de Darmstadt (Inv. n° HZ 1928). En él se representa el duelo de dos modelos del vivo en el que el artista imita libremente el grupo de la *Lucha*. Como propugnaba en sus teorías se trataba de adquirir las reglas del arte antiguo para después reelaborarlas y poder utilizarlas en el estudio de la naturaleza y así lo demostraba el maestro en su dibujo: reuniendo de manera ejemplar el estudio de la naturaleza y el atento examen de la obra antigua.

La restauración del grupo constituye un problema de cierta entidad, pues es difícil reconocer las partes retocadas de las antiguas y los autores no se ponen de acuerdo sobre el tema. Faltan datos documentales sobre la restauración de la obra, en torno a 1677 Ercole Ferrata realizó algunas intervenciones en la pieza, de las que no se sabe demasiado y en 1784 fue nuevamente retocada por Francesco Carradori.

Se considera una copia de mármol de un bronce quizás relacionado con la escuela o imitadores de Lisipo o con la escuela pergamena.

Bibliografía: CAVALLERIIS, G. B. de: lám. II; MAFFEI, P. A.: lám. XXIX; GORI, A.F.: vol. III, láms. LXXII-LXXIII; BIANCHI, G.: p. 203; FABRONI, A.: p. 19; BENCIVENNI, G.: vol. I, p. 168; LANZI, L.: pp. 178- 181; DAVID, F.A.: vol. III, lám. LXIII; DÜTSCHKE, H.: n° 547; OVERBECK, J.: vol. II, pp. 53, 81, 390; AMELUNG, W.: (1897) n° 66; REINACH, S.: (1897) vol. I, p. 523; DELLA SETA, A.: p. 572, láms. 184-185; GIGLIOLI, G. Q.: p. 833, lám. 615; MANSUELLI, G.: vol. I, pp. 92-94, n° 61; BIEBER, M.: (1961) p. 77, lám. 207; BECATTINI, M. y otros.: pp.342 y ss.; ROETTGEN, S.: (1991) vol. I, p. 428, n° Z27; ROETTGEN, S.: (2001), p. 224; KUNZE, CH.: pp. 175-180, láms. 75-78; GASPARRI, C.: en CHASTEL, A. y MOREL, PH.: (Ed.): vol. 4, pp. 62-63, lám. 50.

AFRODITA JENKINS (N9)

LTM: *Una Venus, cuyo original está en Inglaterra*

LE: n° 47

Inventario de 1804: *Estatuas (...) 57. La Venus llamada Inglesa, con brazaletes, su tamaño y accion lo mismo que la de Medicis.*

Original en Newby Hall, North Yorkshire.

La *Afrodita Jenkins* fue otro de los modelos en yeso que el pintor alemán debió adquirir en el taller de Cavaceppi, ya que éste la había restaurado para Jenkins en torno a 1764, o bien a través de éste último, amigo y colaborador de Mengs en la empresa de recopilación de vaciados, como se desprende de la correspondencia con Ghelli y de la documentación relativa al transporte de yesos a Madrid.

La *Afrodita Jenkins*, también conocida como *Afrodita Barberini*, es uno de los más bellos ejemplares que siguen el prototipo de la *Venus Medici* alcanzando la misma calidad escultórica que ésta. Sólo la interpretación del cabello es diferente, pues en la Jenkins caen dos mechones sobre los hombros como se observa también en la versión de *Afrodita Tauride* que se conserva en el Ermitage de San Petersburgo.

El peculiar ornamento de esta copia consiste en sendos brazaletes en ambos antebrazos adornados con delfines y en el soporte junto a la pierna izquierda de una delgada vasija en forma de *alabastron* rodeada de un entrelazado ramaje de vid, por el que dos pequeños Eroses trepan graciosamente arrancando uvas, a la vez que un tercero recoge manzanas que va metiendo en una cesta a los pies de la cepa.

La historia de la pieza es extraordinaria y la recoge Michaelis de Dallaway siguiendo los relatos del escultor Pacili y Gavin Hamilton.

Gavin Hamilton, el pintor escocés que ejerció como *dealer* y arqueólogo en Roma, descubrió la escultura en los sótanos del Palazzo Barberini. En el inventario de 1738 de dicho palacio, en el que se enumeraban las esculturas y dónde estaban situadas se describía *una statua al naturale rappresenta una Venere nuda con tronco a'piedi, con diversi putti di bassi rilievi, uva e frutti... stimata scudi trecento*.

Hamilton entregó la *Afrodita* a Pacili para restaurarla a cambio de otros mármoles y el escultor le añadió una cabeza moderna. Jenkins se interesó por la figura, una vez completada, y pagó mil escudos abonando directamente a Hamilton cien cequíes. Jenkins una vez que la tuvo en su propiedad se la remitió a Cavaceppi para que la restaurara de nuevo y la presentó al público en 1764 sin decir donde había sido descubierta y ninguno de los pormenores de su restauración, motivo por el que fue considerada durante tiempo como hallada intacta.

Cavaceppi participando en el juego no la incluyó como lámina en su *Raccolta*, obviando que hubiera sido reintegrada por él y evitando así dañar la estrategia del vendedor.

Sin embargo las partes añadidas eran bastantes y comprendían la cabeza, el brazo derecho con la mano, el brazo izquierdo desde el codo, la pierna derecha hasta la mitad del muslo, los dedos del pie izquierdo, dos cabezas de los erotes y los perfiles de la base alrededor del plinto antiguo.

En 1765 Jenkins se la vendió a Weddell según Casanova por 16.000 escudos unas 3.500 libras, y según Heyne por unas 6.000 libras, obteniendo con ello un negocio soberbio.

Winckelmann la mencionó en varias ocasiones elogiándola grandemente en sus escritos y la consideraba de tal belleza que en dos cartas dirigidas al rey de Inglaterra trataba el tema de la venta y opinaba que Jenkins o el agente de Weddell habían inventado algún truco para conseguir exportar de los Estados Pontificios una obra tan valiosa y de tal calidad. Parece que la táctica empleada habría sido rebajar su valor, según una “*lettera di passo*” hasta 300 escudos, la misma cantidad en que aparecía valorada años antes en el inventario Barberini, añadiéndose además que era una obra muy restaurada.

La suave encarnadura de la piel podría seguir un modelo del estilo de Praxíteles, pero también podría considerarse como la interpretación del copista romano siguiendo el gusto correspondiente a su tiempo. La datación propuesta hasta ahora, a mediados del siglo II d.C., se basaría en el estilo formal del puntal de apoyo de la escultura, mientras que para Oehler siguiendo los criterios estilísticos de la obra se encuadraría en la época flavia.

Bibliografía: WINCKELMANN, J. J.: (1794) p. 38; HEYNE, M.: vol. I, p. 140; DALLAWAY, J.: (1816) nº1; CLARAC, F. de: vol. IV, p. 622; REINACH, S.: vol. I, p. 334, nº 4; *Specimens of Antient Sculpture*, vol. II, lám. 13; MICHAELIS, A.: (1882) p. 527, nº 20; VV. AA.: *Documenti inediti*, vol. IV, p. 48; OEHLER, H.: pp. 76-77. lám.3; PICON, C. A.: pp. 48 y ss, nº 9; HASKELL, F. y PENNY, N.: p. 361; STEMMER, K.: p. 111, G5, (nota 3); BOSCHUNG, D. y HESBERG, H. von.: pp. 33-37, lám. 1- 3.

GERMÁNICO o CLAUDIO MARCELO (N10)

LTM: *El Germanico de Fontineblo*

LPR: 44 *El Germanico q^e está en Versailles*

LTR: N° 40 *El Germanico q está en Versailles*

LE: nº 13

Inventario de 1804: *Estatuas (...)14. Germanico en accion de jugar á la morra, por mas de dos varas de alto // Estatuas (...) 48. El Germanico repeticion del num° 14 // Estatuas (...) 81. Germanico repeticion del num° 14.*

Original en el Museo del Louvre, inv. nº MR 315

Según los documentos relativos a la donación del pintor fueron dos los yesos de esta escultura que estaban incluidos en la misma. Uno lo utilizaba el artista en su estudio de Madrid, mientras que el segundo llegó desde el de Roma. A pesar del importante número de

vaciados del *Germánico* que posee la Academia, hasta el momento no se ha podido individualizar entre los que se han restaurado, si alguno de ellos pertenece a la colección de Mengs, aunque todo parece indicar que ninguno de ellos concuerda con las características típicas de los del artista.

La estatua que no había formado parte de la antología de las más admiradas de Roma de Perrier, fue encontrada, antes de 1590, en el Esquilino, en la Villa de Sixto Quinto, y se hallaba en 1655 en la Villa Peretti-Montalto, donde Velázquez la había ordenado copiar en bronce en su misión italiana.

La obra, junto con el resto de la colección Peretti, fue heredada por el príncipe Savelli, que unos años después la vendió, junto con el *Cincinato* a Luis XIV, a través de Poussin, para quedar instalada inmediatamente en Versalles, tras la restauración de Girardon.

La figura de un joven hombre desnudo en pie, con la pierna derecha ligeramente avanzada y flexionada, y el brazo derecho alzado en dirección a la cabeza, porta en torno al brazo izquierdo un manto drapeado que desciende hasta el suelo, apoyando sobre el caparazón de una tortuga sobre la que se lee la inscripción: “*Cleomenes, hijo de Cleomenes, ateniense*”.

Tradicionalmente se identificó como Augusto, y más frecuentemente como Germánico, aunque la teoría defendida ya por Visconti, es que se trataba de un Mercurio.

Se trata de una adaptación del *Hermes Logios* al que se añadió un retrato de Claudio Marcelo, sobrino y yerno de Octavio Augusto, al que deseaba nombrar su sucesor, antes de su muerte prematura el 23 a.C.

La desnudez heroica y la presencia probable del caduceo en la mano izquierda, asimilaban al joven al dios en su calidad de psicopompo, como conductor de las almas en el mundo subterráneo.

La tortuga, sobre la que el escultor firmó su obra, recuerda la invención del dios de la lira, cuya caja de resonancia construyó con el caparazón del reptil. Este animal es también el emblema de Venus, aludiendo así a la ascendencia legendaria de la dinastía julio-claudia, de Eneas, hijo de Anquises y la diosa.

Bibliografía: THOMASSIN, S.: lám. 4, p. 12; MAFFEI, P. A.: lám. LXIX; VISCONTI, E. Q.: (1836) lám. XIX, pp. 143-4; FRIEDERICH, C. Y WOLTERS, P.: nº 1630; BIEBER, M.: (1961) p. 174; KERSAUSON, K. de: vol. I, nº 18; SÄFLUND, G.: pp. 1-18; MADERNA, C.: pp. 223 y ss., nº H1, lám. 26, 2; HASKELL, F. y PENNY, N.: pp. 241- 243; LUZÓN, J.M. “Germánico” en LUZÓN NOGUÉ, J.M. (ed.): (2007) pp. 396-397 y 486-487.

APOLINO (N11)

LPF: N° 8 *Contiene la forma del Apollino*

LTF: Num° 8 *La Forma del Apolino, llamado de Medicis, q^e antes estaba en Roma*

LTM: *El Apolino de Medizis*

LE: n° 21

Inventario de 1804: *Estatuas (...)1. Apolino // Estatuas (...) 97. El Apolino repeticion del num° 1 // Lista que ha entregado el Portero Joseph Pagnucci de los Moldes que tiene en su poder y pertenecen á la Rl Academia de Sn Fernando. El del Apolino de Medicis*
Original en la Galleria degli Uffizi, inv. n° 229

El *Apolino* fue uno de los primeros modelos que el artista tuvo en su taller de Madrid, pero aprovechando la gran campaña de formación en la Galleria degli Uffizi, entre los años 1770-1771, requirió otro también en aquella ocasión. En la instancia remitida a dicha institución se lo denominaba “*l’Apolino venuto da Roma*” pues efectivamente había sido uno de los transportados por Pedro Leopoldo en 1769, desde su villa romana para enriquecer la capital toscana.

Mengs en el capítulo de sus escritos “Reflexiones sobre el Gusto de los Antiguos” decía respecto a las Niobides que *les falta aquella sublime elegancia, y aquel contorno tan perfectamente variado, que se admira en otras estatuas Griegas, como por ejemplo en (...) el Apolino (...).*

Añadía además el pintor en su “Carta de D. Antonio Rafael Mengs a D. Antonio Ponz” que se podían apreciar *en el Apolino (...) la hermosura de los sugetos graciosos*, y refiriéndose al estilo gracioso aseguraba que *los exemplares Griegos mas perfectos de este Estilo son la Venus de Médicis, y el Apolino junto al Hermafrodita de Villa Borghese.*

Parece que lo consideraba de tal belleza que Mengs y posteriormente Lanzi lo habían comparado con el *Apolo del Belvedere* insinuando *è come paragonare un adulto con lui stesso bambino.*

En la Academia de Bellas Artes de San Fernando se conservan dos ejemplares incompletos del *Apolino*, que a pesar de no estar restaurados en el momento de esta redacción, parece que podríamos atribuirlos ambos a la colección del pintor por las particularidades que presentan a simple vista. Esta pieza la tenía el artista en su taller madrileño y quizás por su deterioro o por el mucho uso que se hacía de él en la vida académica envió otro, en aquella ocasión la forma, desde Florencia.

El origen del *Apolino* es desconocido pero está ya documentado en la Villa Medici de Roma en 1704 por Maffei en sus notas a la antología de láminas de Domenico de Rossi. Fue transportada en 1769, al mismo tiempo que el grupo de los *Nióbides* de Roma a Florencia donde se colocó en la Tribuna y durante el siglo XVIII fue muy admirado recibiendo grandes elogios. Algunos lo creían del mismo escultor que la *Venus Medici*, con la que muchas veces se relacionaba y se realizaron de él infinitas copias en los más diversos materiales y medidas, seleccionándose además en muchas academias como uno de los modelos más útiles para ser dibujado por los alumnos.

Son de restauración moderna, la mano derecha, el brazo izquierdo es su tercio superior, la base excepto la parte unida a los pies y en el apoyo. La cabeza es antigua perteneciente a la obra y la nariz está rehecha en mármol así como el moño. Según Mansuelli en 1840 estuvo dañada por la caída de un cuadro sobre ella despegando las restauraciones anteriores.

Son muchas las teorías que han intentado datar esta obra; algunos críticos e historiadores del arte han estimado al *Apolino* como “pariente” del *Apolo Saurótono*, es decir de escuela praxitélica por su fluidez de líneas y la suavidad de las proporciones y para otros el *Apolino* suponía una nueva concepción de las formas anatómicas, posible sólo en la plena edad helenística, de las cuales son también las formas del peinado, ya que la moda del nudo cruzado sobre la frente no se podía concebir en el siglo IV. Actualmente se considera que es una derivación del tipo Apolo-Likeios.

Bibliografía: MAFFEI, P. A.: lám. XXXIX; NARDINI, F.: vol. IV, p. XXXVIII; LANZI, L.: p. 175; OVERBECK, J.: p. 175; FRIEDERICH, C. Y WOLTERS, P.: vol. I, n° 446; REINACH, S.: (1897) vol. I, p. 242; KLEIN, W.: pp. 158 y ss.; RIZZO, G. E.: (1932) p.80, láms. CXXIV-XV; CURTIUS, L.: p. 377, lám. 568; SÜSSEROTT, H. K.: p. 194, lám. 38, 2; LIPPOLD, G.: p. 329; GIGLIOLI, G. Q.: p. 547, lám. 542; MANSUELLI, G. A.: vol. I, pp. 74-75; BIEBER, M.: (1961), p. 18; BECATTINI, M. y otros: pp. 341-342; LIMC II, p. 380 n° 55, Apollon/Apollo (E. SIMON).

ANATOMÍA DE CABALLO (N12)

LTM: *Una Anatomia de un Cavallo*

Inventario de 1804: *Modelos de Animales Vaciados en Yeso (...) 2. Una Anatomia de Cavallo desde el plinto á lo alto de la Cabeza vara y quatro pulgadas.*

Original en la Universidad de Edimburgo (Torrie Collection).

Aunque en la Academia de San Fernando hasta el momento no se ha localizado la *Anatomía de Cavallo* que el pintor alemán poseía en su taller madrileño, una copia del mismo se mandó

en 1790 a la Academia de San Carlos de México donde todavía se conserva, lo que nos permite identificar de qué obra se trata.

Se conocen tres ejemplares de iguales dimensiones de dicha anatomía. El primero está depositado en el Palazzo Vecchio atribuido por distintos autores a Verrocchio, Leonardo o Rustici y que Dhanens toma por un estudio de Giambologna para el retrato ecuestre de Cosme I. Weihrauch lo ponía en duda, y señalaba otra réplica atribuida a Giuseppe Valadier, datable a finales del siglo XVIII, que fue regalada al Museo de Bellas Artes de Massachussets en 1968 y que había sido comprada en 1900 en Venecia. Otra versión antiguamente en posesión del Barón de Redé, Hotel Lambert, París y actualmente en Teheran, fue adquirida en Londres, como procedente de la colección del duque de Northumberland. Éste tenía la misma pátina negra brillante manchada de verde y rojo que los tres grandes broncees firmados por Luigi Valadier que había adquirido también el duque y colocado en 1773 en Syon House.

El yeso de Mengs copia el tercer ejemplar del caballo de Edimburgo, de bronce patinado en negro, que había conseguido Sir James Erskine de Torrie en 1804 en la Villa Mattei de Roma y atribuido a Giambologna. En 1804 lo puso a la venta con esa indicación para volver a comprarlo él posteriormente otra vez. La Royal Academy de Londres poseía un vaciado en 1799 del que se decía era una obra de gran valor que había estado en la Villa Mattei donde se había considerado antiguo y el hecho de que el bronceista romano Francesco Righetti, discípulo de Luigi Valadier, en 1795, lo ofreciera tanto en gran formato como en pequeño tamaño en su listado de obras para la venta como “*Cheval écorché de Mattei*” confirma que en ese tiempo se debieron hacer bastantes réplicas en bronce.

Bibliografía: RADCLIFFE, A. en AVERY, CH; RADCLIFFE, A. y LEITHE-JASPER, M. (ed.): pp. 251-252; DHANENS, E.: pp. 274 y ss., nº LXIII B; AVERY, CH.: (1987) p. 164, lám.163; BARGELLINI, C. y FUENTES, E.: p.63, láms 4 y 112; AVERY, CH.: (2000) pp. 11-28.

FAUNO GRANDE JOVEN (N13)

LTM: *Un Fauno grande Joben*

Con la escueta alusión a *Un Fauno grande Joben* en la lista de vaciados que Antonio Rafael Mengs poseía en su taller madrileño, para su propio uso, resulta imposible determinar a qué original hace referencia dicha denominación.

AFRODITA JUNTO A HERMA ITIFÁLICA (N14)

LTM: *Una Venus chica con paño, vaciada de Antiguo*

LE: n° 35

Inventario de 1804: *Modelos de Madera Barro Yeso Cera y Corcho (...) 44.Venus desnuda de medio cuerpo arriba apoyada en un estipite, es de yeso, alto una vara.*

Lugar de conservación desconocido

A pesar del somero enunciado de este yeso en la lista del taller de Madrid se ha podido identificar, aunque no localizar entre los vaciados de la Academia de San Fernando hasta el momento, gracias al dibujo de López Enguñados, la definición del inventario de 1804 en el que no sólo se describe la obra sino que además aporta las medidas, confirmando que se trata de una *Venus chica*, y por último por la existencia de una copia igual en la colección de Dresde.

El original fue restaurado por Cavaceppi, que lo incluía en su catálogo con la leyenda “*Anch’essa esistente in Londra, presso il Sigr. Enrico Ienning*”, tratándose por tanto de uno de los vaciados que Mengs había conseguido en el taller del escultor, como muchos otros de las obras que el romano restauraba para los clientes ingleses siempre ávidos de antigüedades. Aunque hoy se desconoce la ubicación del original, éste fue adquirido por Henry Constantine Jennings para decorar su residencia de Shiplake, Oxon. Él mismo había viajado a Italia donde permaneció ocho años y fue uno de los más fervientes compradores de Cavaceppi. Tiempo después puso sus tesoros artísticos a la venta en una subasta, lo que provocó la dispersión de su colección.

Afrodita representada junto a un herma itifálica, sujeta con la mano izquierda el manto que la cubre desde la cintura dejando al descubierto su torso desnudo.

Bibliografía: CAVACEPPI, B.: vol. II, lám. 7; REINACH, S.: vol. I, lám. 599; MICHAELIS, A.: (1882) pp. 93 y 126; HOWARD, S.: (1982) pp. 55- 56, 262; INGAMELLS, J.: pp. 608 y ss.; BOSCHUNG, D. y HESBERG, H. von.: pp. 113-115.

LTM: *Otras diversas figuras enteras, vaciadas aquí*

Con este enunciado se hace referencia seguramente a una serie de esculturas atesoradas en España a las que el artista pudo tener acceso y obtener vaciados para engrandecer su repertorio, como indica también el que en Dresde se conserven yesos del *Fauno del cabrito*,

el grupo de *San Ildefonso*, el *Hermafrodita* o los *Leones* en bronce dorado del Salón del Trono del Palacio Real de Madrid.

Los dos primeros formaban parte de la colección de Cristina de Suecia, mientras que los otros fueron realizados en bronce por Matteo Bonarelli como encargo de Velázquez, para decorar el Alcázar madrileño. Mengs, que mandó estos modelos a su taller en Roma, de dónde tras su muerte pasaron vendidos por sus herederos a la corte sajona, es posible que no incluyera las figuras de los *Leones* en su donación al rey Carlos III, pues estos no son mencionados entre los vaciados que poseía la Academia en el inventario de 1804.

En una nota del formador Barzotti de 1777, con la factura de los trabajos realizados para su patrón mensualmente, señala varias veces labores acometidas en los yesos llegados a Roma desde España, y aseguraba haber invertido parte de su tiempo *in sfare alcune cose che erano venute da Spagna*.

FAUNO DEL CABRITO (N15)

LE: nº 23

Inventario de 1804: *Estatuas (...) 60. El Fauno con el Cabrito al hombro mas de vara y media de alto // Estatuas (...) 91. El Fauno del Cabrito, repeticion del numero 60 // Lista que ha entregado el Portero Joseph Pagnucci de los Moldes que tiene en su poder y pertenecen á la Rl Academia de Sn Fernando. (...) El del Fauno del Cabrito.*

Original en el Museo del Prado, inv. nº E-29

Durante la apertura de una calle contigua a la Chiesa Nuova se encontró, entre otras, la escultura del *Fauno del Cabrito*. Esta había sido enviada al escultor Ercole Ferrata para ser restaurada y se describe en la documentación como *un torso de una estatua, que representa a un sátiro joven sin brazos y sin un pie, que fue vendido a la reina Cristina de Suecia*.

Tradicionalmente se ha apuntado 1575 como la fecha de aparición del *Fauno*, sin embargo esta datación resulta incorrecta. Anna Maria Corbo afirma que fue durante los trabajos de excavación, entre 1673 y 1675, para la apertura de la calle lateral y este de Chiesa Nuova cuando se descubrieron allí obras de notable prestigio.

A la muerte de Cristina de Suecia pasó junto al resto de la colección al cardenal Azzolino, que moría pocas semanas después dejando como beneficiario al marqués Pompeo Azzolino. Éste vendió parte de las obras en 1692 a Livio Odescalchi, sobrino del Papa Inocencio XI y duque de Bracciano, cuyo heredero vendería el *Fauno* a Felipe V de España en 1724. Se exhibió en

el Palacio de San Ildefonso hasta 1839, año en que fue llevado al Museo del Prado donde todavía hoy se conserva.

El original representa un joven imberbe coronado con hojas y flores de pino que avanza desnudo, en marcha ágil, llevando sobre los hombros un cabrito hacia el que gira la cabeza. Sujeta firmemente al animal con la mano izquierda por tres de sus patas, mientras que con la mano derecha sostiene un cayado de pastor o *pedum*. Unido a la pierna de este mismo lado hay un tronco de árbol y colgado de él una siringa o flauta del dios Pan, en la que Hübner quiso ver un zurrón en lugar de un instrumento musical

En el grupo hay partes inconclusas, como el tronco de árbol con los elementos añadidos a él y la cabeza en la que han sido esbozados simplemente la corona y el cabello.

Esto hizo pensar a Blanco que se trataría de una copia que no satisfizo al escultor, y por ello no continuó con ella, idea que se vería reforzada por el hecho de que fuera hallada en las excavaciones de lo que se identificó un taller artesano.

En la barbilla del muchacho todavía queda la marca de lo que algunos autores han interpretado como uno de los *puntelli*, que le habría servido al escultor para tomar las medidas necesarias para ejecutar su copia, aunque Ricard lo identificó erróneamente como una verruga en el mentón.

El *Fauno* es una escultura romana en mármol del siglo II d.C. que podría copiar un bronce pergamenico helenístico del siglo III a.C.

La estatua original griega de la que derivaría pudo ser un bronce con movimiento ágil y elástico, que el copista neutralizó con la necesaria adición del tronco de árbol en su copia de mármol.

Tormo atribuye el original a Leocares, y Ricard a la escuela de Lisipo por su cuerpo esbelto y espigado mientras que Schweitzer equívocamente lo había situado en el siglo II d.C, entre las figuras de la ofrenda de Atalo, obras de Pérgamo.

Bibliografía: REINACH, S.: vol. II p. 15; HÜBNER, E.: p. 67; BARRON, E.: pp. 43-44; RICARD, R.: p. 47; SCHWEITZER, W.: p. 169; BLANCO, A.: (1951) pp. 155 y ss.; BLANCO, A.: (1957) p. 33; BIEBER, M.: (1961) lám. 569; CORBO, A. M^a: pp. 181 y ss.; HASKELL, F. y PENNY, N.: pp. 227-228; ELVIRA BARBA, M.A. y SCHRÖDER, S.: p. 102; NEGRETE, A.: (1999) pp. 57-84; SCHRÖDER, S.F.: vol. II, pp. 178-182.

GRUPO DE SAN ILDEFONSO (N16)

LE: nº 52 y 53

Inventario de 1804: *Estatuas (...) 55 El Grupo de Castor y Polux maltratado.// 58(...)Castor y Polux, su original en Sⁿ Ildefonso // Lista que ha entregado el Portero Joseph Pagnucci de los Moldes que tiene en su poder y pertenecen á la Rl Academia de Sn Fernando. (...) El Grupo de Castor y Polux*

Original en el Museo del Prado, inv. nº E-28

Mengs en su carta, al que sería secretario de la Real Academia de San Fernando, Antonio Ponz, decía que *bellisimos son el Castor y Polux de San Ildefonso*, y ese juicio sería probablemente la razón por la que quiso hacerse con el vaciado de los mismos.

El original que pertenecía a la familia Ludovisi, fue restaurado por Ipolito Buzzi en 1623, y es muy posible que hubiera aparecido en las muy prolíficas excavaciones realizadas en las posesiones familiares sobre el Pincio, en lo que habrían sido los jardines de Salustio.

El *Grupo* adquirido posteriormente por el cardenal Massimi, fue obtenido a su muerte por Cristina de Suecia, voraz coleccionista, que quiso evitar la compra del marqués del Carpio. Como el *Fauno del Cabrito* fue legado por la reina a su amigo el cardenal Azzolino, cuyo heredero vendió gran parte de su colección a Livio Odescalchi.

La obra, fue ofrecida junto con otras antigüedades, al rey Felipe V, que la envió a San Ildefonso, donde se expuso hasta 1839, año en que pasó al Museo del Prado.

Las figuras fueron identificadas como Cástor y Pólux ofreciendo un sacrificio a la diosa Perséfone, cuando entristecidos tuvieron que separarse por el fallecimiento de uno de ellos, aunque otras opiniones los creían los Decios entregándose por la patria, o el propio Winckelmann que los pensó Orestes y Pílates en Táuride, queriéndose apoderar de la estatua de Artemis que está tras ellos, y Montfaucon propuso que representaban una pareja de Lares o Penates, dioses asociados con el fuego del hogar.

El *Grupo* muestra a dos adolescentes desnudos, coronados de laurel y apoyados el uno en el hombro del otro. El de la izquierda lleva dos antorchas, una inclinada sobre el hombro, en el que su acompañante apoya la mano, y la otra dirigida hacia un altar situado ante el grupo. La figura de una diosa, vestida con un quitón y un peplo, le sirve de apoyo junto a la pierna izquierda, erguida sobre un pedestal. El otro joven adopta una posición muy similar al *Apolo Sauróctono* de Praxíteles, al que se incorporó un retrato de Antinoo.

Esta escultura original, es un buen ejemplo del eclecticismo neoático de las primeras décadas del Imperio Romano y combina una versión suavizada del *Doríforo* de Policeto en el

personaje que porta las teas, el estilo praxitelico de su compañero y el arcaizante en la representación de la divinidad.

Bibliografía: MONTFAUCON, B.: vol. I, p. 208, lám. LXXVI; MENGES, A.R.: p. 207; HÜBNER, E.: p. 67; BARRON, E.: pp. 41 y ss.; RICARD, R.: pp. 44 y ss.; BLANCO, A.: (1957) pp. 30-32; ZANKER, P.: nº 26, láms. 30,31,1,3; LUZÓN, J. M.: (1996) p. 213; HASKELL, F. y PENNY, N.: pp. 189-191; ELVIRA BARBA, M.A. y SCHRÖDER, S.: p. 144; LUZÓN, J.M.: (2000); SCHRÖDER, S.F.: vol. II, pp. 371-379.

HERMAFRODITA (N17)

LE: nº 72

Inventario de 1804: *Estatuas (...) 87. El Hermafrodita echado sobre un colchon y almuada, siete quartas y media escasas.*

Original en el Museo del Prado, inv. nº E-223

Los últimos estudios llevados a cabo sobre las esculturas que Velázquez comisionó en Italia, cumpliendo la misión encargada por Felipe IV, han demostrado que el *Hermafrodita* en bronce del Museo del Prado, fue modelado por Matteo Bonarelli, que firmó la obra con sus iniciales: “M.B”.

De éste extrajo un molde Félix Martínez bajo la supervisión de Felipe de Castro, incluido en el inventario de la Academia de 1758, en el que se expresa que aún no había sido empleado, y que con casi total seguridad sirvió posteriormente para realizar la copia para Menges, actualmente conservada en la Skulpturensammlung de Dresde.

El joven hermafrodita desnudo, tumbado sobre un colchón en el que hay un almohadón y un paño cubriéndole parcialmente las piernas, estaría inspirado en un modelo clásico, procedente de la colección Borghese y hoy conservado en el Louvre.

La escultura se había hallado cerca de las termas de Diocleciano, en los jardines de Santa María de la Victoria, y Pietro Bernini, padre del más célebre Gian Lorenzo, se ocupó de añadir un colchón en mármol.

Juan de Córdoba, que colaboró con el pintor sevillano en el proyecto encomendado por el rey, confió a Matteo Bonarelli, asistente de Gian Lorenzo Bernini, la ejecución de esta obra, que se debía ajustar estrictamente al modelo antiguo en propiedad del príncipe Borghese, reparándole los posibles desperfectos que tuviera el original. Sin embargo el resultado es muy distinto en el bronce del Museo del Prado, ya que el escultor creó una obra nueva, modelándola previamente en barro, en la que cambió totalmente el grosor y anchura del

colchón y almohada, provocando así una torsión diferente en el cuerpo y postura de la cabeza, y le dio además un aspecto diverso al peinado y a la tela.

Bibliografía: HASKELL, F. y PENNY, N.: pp. 33-34; KIDERLEN, M.: p. 232; LUZÓN, J.M.: “Academias” en LUZÓN NOGUÉ, J.M. (ed.): (2007) pp. 462-463; SERRANO URBANO, C.: “Hermafrodita” en LUZÓN NOGUÉ, J.M. (ed.): (2007), pp. 447-450.

LTM: *Unos veinte Bustos y Cabezas, benidos de Roma mas que otras tantas vaciadas aqui*

Sólo a través de la comparación de las obras entre la colección de vaciados de Mengs en Madrid, y la vendida por sus herederos a Dresde, podemos identificar algunos de ellos; principalmente cuando se trata de cabezas, bustos o relieves, que en la documentación relativa a la colección madrileña es escasa en información. Así como las esculturas son reseñadas con los nombres por los que se las conocía o conoce, estos otros eran mencionados en los elencos realizados en Italia y en España sucintamente como “Unos veinte Bustos y Cabezas, benidos de Roma mas que otras tantas vaciadas aqui”. También llegaron algunos moldes de ellos con los que poder seguir reproduciéndolos una vez en España. En un informe realizado por Panucci con *la Lista de los Moldes q^e tiene la R^l Academia de Sⁿ Fernando* el portero explicaba que una serie de bustos y figuras *se hallaban primeramente en la China, y luego pasaron á el Estudio del S^r Menz, y por ultimo quando este S^r se marchó los remitieron á esta R^l Academia.*

En un documento posterior (Archivo-Biblioteca 33-11/1) se expresaba que: *Es de advertir que Panucci fixa en su lista de moldes ó formas propias de la Academia los nombres de quatro bustos antiguos entre los que vinieron con el estudio de yesos que el S^{or} Mengs tenia en Madrid, y son los siguientes: el de la Madre de las Nioves; el de Faustina; el de una Roma; y el de Minerva.*

Es muy posible que el pintor prestara sus propios moldes a sus colegas de la Fábrica de la China para sus reproducciones, y así se explicaría que el *Laocoonte*, que hoy se exhibe en el zaguán de la Academia, tenga el sello de aquella manufactura de porcelana, aunque seguramente proceda de la forma traída por Mengs a España, así como que el único busto de la *Madre de las Niobes* que se conserva porte también dicho timbre.

La *Faustina* procedía probablemente del taller del restaurador romano Bartolomeo Cavaceppi, como muchas otras adquiridas por el pintor, donde no le sería difícil conseguir un molde de la misma.

La *Roma* es comentada a continuación y concuerda en las suturas con el yeso atesorado en Alemania, en cuanto a la *Minerva*, pese a no conservarse otro ejemplar similar en Dresde, es una representación muy del gusto de la época neoclásica y sus características concuerdan con las de otros vaciados de la colección.

Gracias al cotejo de los vaciados del artista en sus ubicaciones de Madrid y Dresde, y a la nota de las formas realizada por Panucci, hemos conseguido hasta el momento identificar los siguientes.

BUSTO DE NÍOBE (N18)

Inventario de 1804: *Bustos, Cabezas y Mascarillas de Yeso (...) 182. Busto de Niove*

Original en Brocklesby Park

Este vaciado, que porta el sello de la Fábrica de Porcelana de la China, procede de un molde bien conocido de Mengs.

El propio Winckelmann se había servido del yeso de su confidente y amigo para establecer sus teorías acerca de la autoría del grupo de las *Nióbides*, por lo que resultaría una pieza de gran valor, y afirmaba no saber donde había ido a parar el mármol al que copiaba.

La opinión general desde el siglo XVII era que las *Nióbides* eran obra de Escopas o bien de Praxíteles. El erudito alemán creía que el mencionado grupo, que aún estaba en Roma cuando él lo conoció, podía atribuirse a Escopas o copiaba el estilo del escultor exactamente, y quizás pudiera ser semejante a aquél al que se refería Plinio (*HN*, XXXVI, 28) y que había sido trasladado de Seleucia al templo de Apolo Médico en Roma.

Mengs que las había considerado antiguas en un primer momento cambió de opinión y en una carta sobre el tema a Fabroni, proponía que se trataba de copias romanas, dando un paso primordial adelante en la distinción entre copias y originales.

El yeso del busto de Níobe que tenía el pintor le había parecido a Winckelmann sin embargo de un estilo posterior, que él databa en tiempo de Praxíteles, basándose en el tratamiento del cabello y la forma de las cejas, similar esta última para él con aquella del *Meleagro-Antinoo* del Belvedere.

El original en mármol fue vendido por Nollekens a Lord Exeter que lo regaló a Lord Yarborough, motivo por el que actualmente se conserva en Brocklesby Park, y si por aquel tiempo se encontraba en el mercado anticuario de Roma, no era difícil que Mengs consiguiera un modelo en yeso del mismo.

Michaelis pensaba que era una obra antigua en parte y restaurada en el siglo XVIII siguiendo el modelo del ejemplar florentino, siendo sin embargo el resultado más bello y noble, en boca, ojos y cabello. Oehler estaba de acuerdo con el razonamiento y aseguraba que era una obra de la época de los antoninos (138-192 d.C) encajada en un busto moderno.

Por su parte Geominy, que estudió en profundidad las *Nióbides* de los Uffizi, sostiene que la cabeza conservada en Inglaterra, es una pieza moderna esculpida en el siglo XVIII.

El yeso de una escultura que circulaba por aquellos años en el mercado romano no pudo llegar a la Fábrica de la China por otra vía que no fuera la de Mengs a través de sus notables contactos.

Bibliografía: WINCKELMANN, J. J.: (1776) p. 656; MICHAELIS, A.: p. 227; OEHLER, J.: p. 47, nº 1, lám. 16; GEOMINY, W.: p. 337; WINCKELMANN, J. J.: (edición comentada 2007), pp. 227-228, nº 491a.

BUSTO DE FAUSTINA MINOR (N19)

Inventario de 1804: *Bustos, Cabezas y Mascarillas de Yeso (...) 163 Busto de Faustina*

Original en los Museos Capitolinos, Stanza degli Imperatori, inv. nº 449

El busto de la conocida como *Faustina Minor*, hija de Antonio Pío y Faustina Mayor, fue hallado en las excavaciones de la Villa Adriana en Tívoli y según la inscripción el papa Benedicto XIV lo donó al Museo Capitolino en 1748.

El retrato de la joven viste túnica y manto y muestra un elaborado y distinguido peinado, propio de su clase, dividido en dos partes con una raya al medio y una trenza que horizontalmente segmenta nuevamente el complicado peinado. Cuatro bandas de ondas, a cada lado de la raya central, caen sobre la frente, cubriendo parcialmente las orejas, de manera simétrica y ordenada y a su vez la parte posterior de la cabellera se recoge en una serie de trenzas y mechones.

Cavaceppi se ocupó de su restauración, retocándole la nariz, la peana, los lóbulos de las orejas y pequeñas partes de la indumentaria y realizó algunas copias para sus clientes ingleses, Henry Blundell y Robert Adam, para sus residencias en Ince, Lancashire, y para la Syon House respectivamente.

No es por tanto de extrañar que Mengs tuviera acceso a un molde de este busto, comprado en el *atelier* de su amigo el escultor romano, que por su elegancia debió estar de moda en el siglo XVIII, llegando a formar parte de muchas colecciones de amantes del arte.

El vaciado conservado en la Academia de San Fernando presenta un color anaranjado provocado por la barbotina o desmoldeantes empleados a lo largo de los años, pues debió ser una pieza bastante reproducida. Un vaciado de la misma se envió por ejemplo a México y probablemente también a otras academias de dibujo.

Bibliografía: BOTTARI, G.G.: vol. I, lám. 43; MICHAELIS, A.: p. 217; STUART JONES, pp. 198-189, nº 39, lám. 52, HELBIG, W.: p. 143, nº 1303 (H. Von Heintze); HOWARD, S.: (1982) p. 64, 240, nº 6, lám. 133; FITTSCHEN, K.: (1982); PICON, C. A.: pp. 66-67, nº 16; FITTSCHEN, K. y ZANKER, P.: vol. III, nº 19, láms. 24-26.

CABEZA DEL RÍO TIGRIS (N20)

Original en los Museos Vaticano, Museo Pio Clementino, Scala 600.

En el particular de las cabezas de los ríos Tigris y Nilo contamos además con otro testimonio que nos ayuda a señalarlas como modelos procedentes de la colección del artista. Éste no es otro que una carta dirigida por el maestro a su discípulo Raimondo Ghelli, que mientras aquél trabajaba en la corte madrileña de Carlos III, se ocupaba en Roma de algunos asuntos de su patrón en la ciudad, especialmente de conseguir nuevos modelos en yeso, que habrían de costarle a Mengs muchas preocupaciones y una gran inversión.

Entre julio y agosto de 1768, el pintor solicitaba a Ghelli: *la pregai se si poteva far formar le teste de Fiumi* especificando que sólo deseaba vaciar *le teste* del Belvedere, lugar en el que se exponían las piezas más admiradas y deseadas del momento.

No se conoce con certeza dónde y cuándo fue encontrada la escultura del Tigris, pero se supone que llegó al *Cortile delle Statue* en la época de Julio II o León X, aunque otros especialistas creen más probable que fuera durante el papado de Clemente VII.

La contundente estatua representa, siguiendo la tipología antigua, la personificación del río Tigris en forma de un dios robusto y barbado, recostado semidesnudo sobre su brazo izquierdo sosteniendo una urna de la que brotaría el agua, ya que la obra formaba parte de una fuente.

Según Visconti había sido restaurada por Miguel Ángel, rehaciendo la cabeza que le faltaba, el brazo derecho con la urna y otras pequeñas partes, y opinaba que a pesar de que el artista era el *“principe della moderna scultura”*, la nobleza de la parte antigua resaltaba sobre la moderna.

Visconti habría interpretado a su manera el texto de las *Vite* de Vasari en el que éste afirmaba que en tiempo de Clemente VII se había elaborado una hornacina, según el diseño de Buonarroti, *per ornamento d'un fiume antico*, colocado sobre un sarcófago romano.

Lo que si parece claro es que la cabeza fue cincelada en el siglo XVI siguiendo el estilo de las otras estatuas de ríos del Belvedere.

La expresión de profunda preocupación, como señalaban algunos historiadores, no era característica de los dioses fluviales, sino que recordaba en mayor medida la angustia del rostro del Laocoonte del mismo *Cortile*.

Bibliografía: VISCONTI, E. Q.: (1818) vol. I, lám. 37; LIPPOLD, G.: (1939) vol. III, pp. 36 y ss.; BRUMMER, H. H.: pp. 186 y ss.; EINEM, H. von (ed.): carta 7, p. 45; RUBINSTEIN, R.: en *Il Cortile delle Statue*, pp. 275 y ss.; KIDERLEN, M.: p. 227, nº 65.

MÁSCARA DEL RIO NILO (N21)

Inventario de 1804: *Bustos, Cabezas y Mascarillas de Yeso (...) 91 Cabeza de Nilo*

Original en los Museos Vaticanos, Museo Chiaramonti, Braccio Nuovo, inv. nº 2300

Al igual que en el caso anterior Mengs había expresado su interés a Ghelli por hacerse con los vaciados de las *teste de Fiumi* que se exponían por aquel entonces en el Vaticano.

El *rio Nilo* fue hallado en las excavaciones de *S. Maria sopra Minerva* y *S. Stefano del Cacco*, donde se había localizado antiguamente un templo de Isis y Serapis. Años después fue situada en el Belvedere frente a la estatua del *Tiber*, encontrada en el mismo lugar que la antecedente. No sería improbable pensar que el pintor alemán poseyera en su estudio de Madrid también un yeso del *Tiber*, ya que en Dresde se conserva un busto de éste, aunque hasta el momento no ha sido localizado en la Academia de San Fernando ningún vaciado que lo represente.

Como atestiguan el gran número de estampas que lo reproducen el *Nilo* por su parte, fue considerado generalmente más curioso y admirable como obra de arte.

Aunque en 1525 había sido parcialmente restaurada por Piero Antonio de Seminati, Clemente XIV le encargó a Gaspare Sibilla en el siglo XVIII, la restauración de los *putti* que lo rodean como símbolo de los dieciséis codos que podía ascender el río en la estación de las lluvias, ocasionando la prosperidad del país, según relataba Plinio (*NH XXXVII*, 58).

La estatua seguiría el mismo tipo que el *Tigris* y el resto de imágenes de las divinidades de los ríos que se exhibían en el *cortile* vaticano.

Bibliografía: VISCONTI, E. Q.: (1818) vol. I, lám. 38; AMELUNG, W.: (1908) vol. II, nº 109, pp. 122-123; HELBIG, W.: vol. I, nº 440 (W. FUCHS); BRUMMER, H. H.: pp. 191-204; EINEM, H. von (ed.): carta 7, p. 45; KIDERLEN, M.: pp. 228-229, nº 68.

CABEZA COLOSAL DE DIOSA (N22)

Lugar de conservación del original desconocido

Este modelo representa una cabeza femenina ligeramente inclinada hacia la derecha, que originalmente debía ir sobre un pedestal. Los cabellos ondulados están recogidos en la parte posterior en un moño y enmarcan un rostro despejado en el que las orejas quedan al descubierto. Los ojos presentan el iris y la pupila trabajados y la boca se entreabre ligeramente.

De esta misma obra se conservan dos vaciados más, uno en el Museo de Dresde y otro en la Academia de Francia en Roma restaurado en los años 1980. Gracias a aquellos trabajos de restauración se observó que se trataba de una copia obtenida directamente del original mediante el proceso de elaboración conocido como “forma buena”, ya que eran perceptibles en la superficie las rebabas de los “tasselli” o piezas del molde.

En el catálogo hecho por Matthäi en 1794 de los vaciados de Mengs que se adquirieron para el elector de Sajonia Federico Augusto, esta pieza aparece descrita como *Iunon de Petersbourg*, sin embargo no hay noticia de que ninguna obra de estas características se encuentre actualmente en San Petersburgo.

Bibliografía: D'ALESSANDRO, L. y PERSEGATI, F.: pp. 91 y ss., láms. 12-24; KIDERLEN, M.: nº 89, p. 238.

MÁSCARA DE DIONISOS (N23)

Inventario de 1804: *Bustos, Cabezas y Mascarillas de Yeso (...) 206 Una Mascarilla de hombre*

Lugar de conservación del original desconocido

Esta máscara copia un original de época helenística muy similar a otro ejemplar que se conserva en el Braccio Nuovo de los Museos Vaticanos conocido como tipo “Yaco”. Yaco era un epíteto de Dionisos, asociado a los misterios de Eleusis y cuyo nombre podría proceder de los himnos cantados en honor al dios. Representa una cara juvenil, enmarcada por pesados rizos y con las comisuras de los labios inclinadas hacia abajo.

Bibliografía: LIMC III, nº 157, pp. 440-441, “Dyonisos/Bacchus” (GASPARRI, C.); KIDERLEN, M.: nº 117, p. 249.

CABEZA DE DIONISOS (N24)

Inventario de 1804: *Bustos, Cabezas y Mascarillas de Yeso (...) 68 Cabeza de Baco*

Lugar de conservación del original desconocido

Dionisos es representado con algunos de sus atributos más conocidos, una piel de animal sobre el hombro, la cinta dionisiaca y una exuberante corona de hiedra. Los cabellos recogidos en la parte superior de la nuca dejan algunos mechones libres que caen sobre sus hombros. Se ignora el lugar de conservación del original y no se conocen réplicas conocidas de esta obra.

Bibliografía: KIDERLEN, M.: nº 28, p. 212.

RETRATO MASCULINO (N25)

Original conservado en la Galleria degli Uffizi, inv. nº 393

El retrato, identificado por algunos especialistas durante algún tiempo como Cicerón, es igual a otro conservado en Dresde procedente de la colección del pintor. Aunque en el ejemplar alemán se eliminaron las líneas de unión de los *taselli* un pequeño resto sobre la oreja izquierda nos permite comprobar que coincide con una de las líneas del yeso de la Academia de San Fernando, lo que demuestra que ambos fueron extraídos del mismo molde.

La procedencia del original es desconocida y en la Galleria degli Uffizi existen dos réplicas de las que ésta sería la mejor preservada según Mansuelli.

El personaje, un hombre representado en edad madura, está retratado de forma realista. Los cabellos modelados con un relieve muy bajo no alteran la estructura volumétrica de la cabeza.

Mansuelli opinaba que era una obra ecléctica mientras que Jucker lo databa en el 30 a.C.

Bibliografía: BERNOULLI, J.J.: *Röm. Ikon.* vol. I, p. 141 ; JUCKER, H.: nº 21; MANSUELLI, G.: vol. II, p. 46, nº 34; KIDERLEN, M.: nº 176, pp. 269-270.

BUSTO DE ROMA (N26)

Inventario de 1804: *Bustos, Cabezas y Mascarillas de Yeso (...) 87 Busto de Roma // 105 Busto de Roma duplicado del numº 87*

Original en el Louvre, inv. nº MA 547

La diosa epónima de la capital del Imperio está representada como una amazona con el pecho derecho descubierto, y un sólido yelmo decorado en los laterales con la loba amamantando a Rómulo y Remo en bajorrelieve, cuya dualidad se explica por exigencias de la simetría. Algunos cabellos asoman bajo el casco y la corrección de las formas indicaría que copia un original del más alto estilo. El original realizado en mármol de Paros se conservó durante un tiempo en el Château de Richelieu, a quien perteneció, pasando posteriormente al Louvre.

Bibliografía: REINACH, S.: (1903) p. 77, lám. 96; FRÖHNER, W.: p. 427, nº 469; KIDERLEN, M.: nº 132, p. 254.

CABEZA DE NIÑO (N27)

Inventario de 1804: *Bustos, Cabezas y Mascarillas de Yeso (...) 197 Cabeza de Niño*

Original en la Galleria degli Uffizi, inv. nº 174

Aunque se le ha denominado como Annio Vero, esta identificación es errónea pues es una obra de buena calidad del periodo de Marco Aurelio, al que se le añadió modernamente una vestidura en ónice.

Se trata del expresivo retrato de un niño, que dirige la mirada hacia la derecha en concordancia con la torsión del cuello, añadiéndole una nota de particular vivacidad. El modelado de la boca es suave, las mejillas llenas y las gruesas cejas armonizan con el tratamiento decorativo del cabello.

Bibliografía: MANSUELLI, G.: vol. II, nº 120, p. lám. 120; FITTSCHEN, K.: (1999) p. 93, nº 96, láms. 172a-b; KIDERLEN, M.: nº 218, p. 284.

BUSTO DE LA ATENEA DEL TIPO HOPE FARNESE (N28)

Inventario de 1804: *Bustos, Cabezas y Mascarillas de Yeso (...) 111. Busto de Minerva*

Original en el Museo Archeologico Nazionale de Nápoles, inv. nº 6024

La escultura que perteneció originariamente a la colección Albani, fue incluida en la *Raccolta* de Cavaceppi con la leyenda *Presentemente situata nella Villa dell'Eminentissimo Sig^r*

Cardinale Alessandro Albani y Mengs pudo conseguir el vaciado a través del restaurador, al que el cardenal había confiado aquella obra. Sólo se formó el busto para el pintor y se prescindió de toda la decoración del casco ático, que en la figura está ricamente adornado con una esfinge y dos grifos a los lados. Bajo el yelmo los cabellos se presentan ondulados y divididos en dos sobre la frente, cubriendo en parte las orejas y cayendo en dos bucles a los lados del cuello. La Atenea pasó posteriormente a la familia Farnese. Deriva de un prototipo de la segunda mitad del siglo V a.C. y la majestuosidad de la diosa junto con el rostro sereno han hecho pensar en que el original fuera obra del discípulo de Fidias, Agoracrito de Paros.

Bibliografía: RUESCH, A.: nº 133, pp. 41-44; HOWARD, S.: (1982) p.16; LIMC vol. II, nº 148, p. 1085 “Athena/Minerva” (F. CANCIANI); CANTILENA, R. y otros: p. 156, nº 21, KIDERLEN, M.: nº 4, p. 203.

BUSTO DEL GANÍMEDES MEDICI (N29)

Inventario de 1804: *Bustos, Cabezas y Mascarillas de Yeso (...) 133 Cabeza de Ganimedes*

Original en la Galleria degli Uffizi, inv. nº 128

Mengs obtuvo el vaciado del Gánimedes Medici cuando éste aún se conservaba en Roma, junto a otros modelos de obras, de las que el pintor había realizado con anterioridad un informe para el gran duque de la Toscana. Aunque a Madrid llegó el yeso completo (N82), como también ilustra López Enguídanos, en la actualidad sólo se conserva el presente busto en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. El original había pertenecido inicialmente a la familia Capranica-Valle y está muy restaurado. Esta cabeza es obra moderna realizada seguramente con motivo de la restauración de la escultura y el grupo permaneció en la villa Medici hasta que en 1780 fue trasladado a Florencia. Resulta difícil de clasificar, al igual que sucede con un grupo análogo conservado en el Museo de Nápoles. Algunos especialistas ponen ambos en relación con el Sauróctono.

Bibliografía: PERRIER, F.: lám. 70; ROSSINI, P.: p. 406; WINCKELMANN, J. J.: *Ville e Palazzi di Roma*, p. 108v-109r, pp. 80, 268; CLARAC, F. de: láms. 408, 705; ZANNONI, G. B.: vol. IV, lám. 102, p. 60; GOTTI, A.: p. 314; FIORELLI, G.: vol. IV, p. 381; DÜTSCHKE, H.: nº 115; MICHAELIS, A.: (1891) p. 236, nº 161; REINACH, S.: (1897) vol. I, p. 191; AMELUNG, W.: (1897) nº 51; KLEIN, W.: p. 128, 2; MANSUELLI, G. A.: vol. I, nº 111, pp. 142-143; LIMC vol. IV, 1 (H. SICHTERMANN) “Ganymed”, pp. 161.

BUSTO DE ATENEA (N30)

Inventario de 1804: *Bustos, Cabezas y Mascarillas de Yeso (...) 28 Busto de Minerva*

Lugar de conservación del original desconocido

Aunque no existe en Dresde ningún ejemplar de esta escultura con el que compararlo, es muy posible que el *Busto de Atenea* pertenezca a la colección del pintor en España, por su similitud técnica con otros yesos de Mengs en la Academia.

El modelo no copia una obra antigua, sino que por sus características estilísticas responde al gusto neoclásico y podríamos encontrarnos perfectamente ante una de las obras realizadas por Cavaceppi o algún otro escultor que trabajara en aquel tiempo en el círculo romano.

La diosa guerrera está representada con sus atributos típicos, un casco ricamente adornado, en este caso con unos apliques circulares sobre las orejas con cabezas de león en relieve, dos animales enfrentados sobre la visera y una corona de olivo, árbol vinculado con esta divinidad, mientras que el pecho aparece cubierto con la égida orlada de serpientes y la cabeza de Medusa en el centro.

TEOFRASTO (N31)

Inventario de 1804: *Bustos, Cabezas y Mascarillas de Yeso (...) 35. Busto con una Inscripción.*

Original en la Villa Albani, inv. nº 1034

Según Pirro Ligorio este busto-herma fue encontrado en Tivoli. Por un tiempo estuvo conservado en el Palazzo Massimi de Roma pasando posteriormente a la colección Mead en Londres, tras cuya disolución fue adquirido por el cardenal Albani.

La inscripción lo identifica como Teofrasto de Eresos en Lesbos, hijo de Melantas, y parece ser una copia del original que probablemente se realizó tras su muerte en 287 a.C.

De las cuatro reproducciones conservadas del retrato del discípulo de Aristóteles, considerado el fundador de la Botánica como disciplina, ésta es la mejor conseguida, y pudo ser realizada según von Heintze en tiempo de Vespasiano, pues el trabajo del mármol recuerda a algunos retratos imperiales de esa época.

Bibliografía: HELBIG, W.: vol. IV, nº 3250 (H. v. Heintze); RICHTER, G.M.A.: (1965), vol. II, p. 177, nº 1, láms. 1022 y ss.; BOL, P. C. y otros: (1982) vol. I, pp. 463-466, nº 152, láms. 268 y ss. (L. Giuliani); VON DEN HOFF, R.: p. 53, nº2; KIDERLEN, M.: nº 143, p. 258.

RETRATO MASCULINO (N32)

Inventario de 1804: *Bustos, Cabezas y Mascarillas de Yeso (...) 199. Cabeza de Druso.*

Original en los Museos Capitolinos. Stanza degli Imperatori, inv. n° 1

Este retrato perteneció a la colección Albani, lo que podría explicar que Mengs tuviera un vaciado del mismo. En Dresde se conserva otro ejemplar en yeso de la misma cabeza y representa a un hombre de mediana edad que mira hacia el frente y que podría encuadrarse en época republicana tardía.

Las mejillas parecen tensas y la frente alta y despejada está cruzada por arrugas en un gesto casi fruncido.

La cabeza que no tenía nombre mientras estuvo en la colección Albani, fue apodada como César al llegar a la capitolina, identificación que fue posteriormente cuestionada por Visconti y rechazada por Bernoulli.

Bibliografía: BOTTARI, G. G.: vol. II, lám. 1 ; VISCONTI, E. Q.: (1818) vol. VI, p. 54, nota (d) ; BERNOULLI, J.J.: *Römische Ikonografie*, vol. I, pp. 156 y ss. ; STUART JONES, H.: pp. 186 y ss., n° 1, lám. 46; KIDERLEN, M.: n° 165, p. 266.

RETRATO MASCULINO CON BARBA CORTA (N33)

Original en los Museos Capitolinos. Stanza dei Filosofi, inv. n° 74.

El busto representa a un hombre de edad madura que dirige la mirada hacia la derecha, con la cabeza ligeramente girada en dicha dirección y cuyos iris y pupilas están incisos. La barba corta y el cabello están trabajados con gran detalle, y según Stuart Jones podría encuadrarse estilísticamente a mediados del siglo III a.C. y Helbig lo consideraba un retrato de Tucídides.

En el siglo XVIII se exhibió en la Sala delle Colombe y más tarde en la Galleria, pasando posteriormente a su situación actual.

Bibliografía: BERNOULLI, J.J.: *Römische Ikonografie*, vol. I, p. 199; STUART JONES, H.: p. 249, n° 74, lám. 58; HELBIG, W.: vol. I, n° 500; KIDERLEN, M.: n° 194, p. 277.

CRISTO (N34)

Lugar de conservación del original desconocido

Esta pieza procede del mismo molde de otro yeso conservado en Dresde como atestiguan las líneas de unión de los taselli que componían la madre-forma y perfectamente visibles en los

dos ejemplares. La cabeza representa a Cristo con largos cabellos divididos con la raya central y una barba igualmente repartida en dos. Las dimensiones son menores de las naturales y estilísticamente parece corresponder al Barroco.

Bibliografía: KIDERLEN, M.: n° 437, p. 344.

CARDENAL ZACCHIA (N35)

Original en Staatliche Museen zu Berlín, Skulpturensammlung, inv. n° 2765.

El del cardenal Laudivio Zacchia es uno de los mejores retratos esculpidos por Algardi. El cuidado trabajo de las superficies, los detalles y las texturas de los tejidos, como las arrugas junto a los ojos o el plegado de la tela abotonada, le confieren un extraordinario realismo. El cardenal de avanzada edad, presenta una puntiaguada barba y un cabello escaso y corto. El original en mármol es un busto prolongado hasta debajo del pecho, pero en el yeso de Mengs sólo se copió la parte superior con la vestidura abotonada, cubierta parcialmente con un manto de piel de armiño.

No se sabe con certeza la fecha en que Algardi creó el retrato, pero el hecho de que la parte posterior no esté tan minuciosamente elaborada ha incitado a algunos autores a pensar que ello explicaría que no estuviera concebido para ser expuesto en un palacio o villa, sino que se podría suponer que estaba destinado a su monumento funerario.

Sin embargo el cardenal Zacchia no llegó a ocupar nunca la capilla sepulcral, que había heredado junto a su hermano, en Santa Maria sopra Minerva, pues murió antes de que ésta estuviera reformada y fue enterrado finalmente en la iglesia de San Pietro in Vincoli.

El busto junto con otros de la familia fue ordenado colocar en Santa Maria della Concezione ai Monte, por su descendiente Felice Zacchia, casada con un Rondinini, cuyo nieto Alessandro Rondinini la hizo llevar posteriormente a su palacio. En 1903 fue adquirido por los Staatliche Museen de Berlín a la Villa Rondinini de Faenza, estando atribuido en aquel momento a Bernini.

Bibliografía: SCHLEGEL, U.: pp. 94-95, n° 9, lám. 14; MONTAGU, J.: pp. 446 y ss, n° 181, láms. 176 y 196; KIDERLEN, M.: n° 444, p. 346.

RELIEVE DEL ECCE HOMO DE GIAMBOLOGNA (N36)

LTM: *Dibersos vajos relieves benidos de Roma*

Original en la Capella del Soccorso, iglesia de SS. Annunziata, Florencia.

Con la escueta descripción de la lista resulta difícil identificar en el taller de vaciados de la Academia qué bajorrelieves podrían proceder de la colección de Mengs. Sólo a través de la comparación con los yesos conservados en el Skulpturensammlung de Dresde se puede llegar a un conocimiento más completo de los modelos donados por el pintor a España. Entre ellos hemos podido reconocer el presente relieve y el siguiente (N37) y no se puede descartar la localización de otros en el futuro.

En Dresde se conservan los vaciados de los seis relieves en bronce que adornan la Capella del Soccorso, en la iglesia de SS. Annunziata en Florencia, con el tema de la Pasión de Cristo. En 1594 se concedió el patronato de la capilla a Giambologna que la reestructuró como hoy se puede ver, y que en 1599 fue destinada a ser su propia capilla sepulcral y la de algunos artistas compatriotas suyos. En Madrid hasta ahora se ha ubicado sólo ésta placa que representa el *Ecce Homo*, es decir la presentación de Jesucristo al pueblo por parte de Pilatos. La escena se representa en un interior con una arquitectura renacentista en perspectiva que crea una gran sensación de espacio. Cristo en pie sobre una escalinata abalaustrada es mostrado a una serie de personas que se reparten por la composición con gran riqueza gestual.

Existen tres ciclos de los relieves de la Pasión elaborados por Giambologna y su taller. El primero de ellos fue creado por el escultor en 1579 para la capilla Grimaldi en San Francesco di Casteletto de Génova, actualmente depositados en la capilla de la Universidad de la misma ciudad. Además de las seis planchas idénticas con las de Florencia, Giambologna añadió una séptima con el *Entierro de Cristo* como temática.

El segundo grupo, el de SS. Annunziata lo esculpió con mínimas modificaciones para Fernando I de Medici, que sin embargo se lo restituyó más tarde a Giambologna para su capilla sepulcral.

Otros seis relieves se encuentran hoy en el Bayerischen Nationalmuseum de Múnich, tres estudios en cera roja sobre madera en el Victoria & Albert Museum, y un cuarto en la Queensland Art Gallery en Brisbane, Australia.

Bibliografía: AVERY, CH; RADCLIFFE, A. y LEITHE-JASPER, M. (ed.): pp. 211 y ss.; AVERY, CH.: (1987) pp. 33-37; 177 y ss.; KIDERLEN, M.: pp. 351-353, nn.458-463.

RELIEVE DEL ARCA DE SAN ZENOBIO (N37)

LTM: *Dibersos vajos relieves benidos de Roma*

Original en el Duomo de Florencia.

Al igual que el (N36) se ha identificado este relieve por comparación de piezas con la colección de vaciados vendidos por los herederos de Mengs a Dresde. El pintor debía apreciar la obra de Ghiberti, de quien había copiado también la *Puerta del Paraíso*, pues como había expresado en sus escritos éste había sido el primer escultor que se habría propuesto imitar la Antigüedad.

Se le encargó a Ghiberti la composición del arca de San Zenobio, que debía colocarse en la capilla mayor de la catedral de Florencia, para lo que el escultor seleccionó tres resurrecciones milagrosas realizadas con el santo. Zenobio, obispo de Florencia en el siglo V, fue siempre objeto de veneración en la ciudad toscana, y aunque sólo quedan testimonios de culto a partir del siglo XIII, fue a partir del XV cuando la devoción aumentó.

Sobre el frontal del arca se narra el milagro de la resurrección del hijo de una viuda de la Galia, que se encontraba en Italia para peregrinar a Roma. El niño se enfermó en las cercanías de Florencia y fue confiado a San Zenobio mientras la madre viajaba a la capital. A su regreso se encontró con que el pequeño había expirado recientemente y llorando tomó al niño entre los brazos y corrió a buscar al santo. Éste que regresaba junto a los diáconos Eugenio y Crescencio en procesión, después de haber celebrado misa en S. Pier Maggiore, resucitó al muchacho.

Con este relieve Ghiberti alcanza una gran evolución estética que había comenzado con la *Puerta del Paraíso*. Aquí las figuras son más dúctiles y los grupos se encuentran fuertemente amalgamados. La escena con una composición claramente simétrica se centra en la figura del niño resucitado y como en muchos de los trabajos del escultor italiano se observan referencias a la Antigüedad. Los dos niños del extremo izquierdo son variantes de los hijos de Medea portando los regalos de un sarcófago hoy conservado en el Museo delle Terme. La figura de la mujer que se gira hacia ellos en el relieve, a cuya falda se agarra otro niño, es muy similar a la Medea seguida por sus hijos del mismo sarcófago.

Bibliografía: CORTI, L.: en *Lorenzo Ghiberti materia e ragionamenti*, pp. 415-416, lám. LXV; KRAUTHEIMER, R. y KRAUTHEIMER-HESS, T.: (edición 1982), pp. 351-352; POESCHKE, J.: (1990) pp. 73 y ss., lám. 25; KIDERLEN, M.: p. 350, n° 452.

VENUS MEDICI (N38)

LTM: *De la Venus de Medizis*

LE: n° 38

Inventario de 1804: *Estatuas (...) 2. La Venus de Medicis // (...) 44. Repetición de la Venus de Medicis // Lista que ha entregado el Portero Joseph Pagnucci de los Moldes que tiene en su poder y pertenecen á la Rl Academia de Sn Fernando. (...) El de la Venus de Medicis*

Original en la Tribuna de los Uffizi, inv. n° 224

En 1770, como indican los documentos del Archivio della Galleria degli Uffizi, Mengs consiguió el permiso para obtener un molde de la *Venus Medici*. Durante los trabajos de formación, de los que se encargó Vincenzo Ciampi, se extendió el rumor por Florencia de que la obra había sido deteriorada. El propio Mengs junto con el escultor Spinazzi, el anticuario y el superintendente de la *Real Galleria*, elaboraron un informe en el que comunicaban que la figura, a la que se le había saltado en algunas partes el estuco, no había sido dañada durante la elaboración del molde sino durante el transporte y se recomendaba como prevención que en un futuro no se permitiera vaciar las esculturas más bellas y por tanto más deseadas de la *Galleria*.

En la “Carta de D. Antonio Rafael Mengs a D. Antonio Ponz” incluida por Azara en su edición de las *Obras* del pintor, éste opinaba que se podía apreciar *en la Venus Médicis la hermosura de los sugetos graciosos*. El artista alemán juzgaba que esta escultura junto al *Apolino*, de la misma colección y el *Hermafrodita* de la Villa Borghese, eran *los exemplares Griegos mas perfectos* del estilo denominado por él gracioso.

Winckelmann la comparaba con una rosa que se abría a la salida del sol después de una bella aurora y aseguraba que cuando él la contemplaba se figuraba a aquella Lais a quien Apeles inició en los misterios del amor, en el momento de quitarse por primera vez sus vestidos y presentarse así, desnuda, ante los ojos del artista extasiado.

La *Venus Medici*, punto focal actualmente de la Tribuna de los Uffizi, se consideró durante los siglos XVII y XVIII, la representación más hermosa de la diosa; llegando incluso a recibir el apelativo de “milagro del arte”. En 1638, Perrier le dedicaba tres láminas en su antología de los más bellos testimonios de la Antigüedad y se convirtió en una de las estatuas más reproducidas de todos los tiempos. No había colección de vaciados que se preciara que no contara con una copia de la misma.

Los viajeros, artistas y conocedores del arte la visitaron, dibujaron y veneraron reiteradamente en sus cuadernos y escritos.

Al principio se concedió gran significación a la firma en griego de Cleomenes, hijo de Apolodoro, en la base de la estatua, y por esta razón a la *Venus* se la conocía como "Venus Griega" y se falsificó el nombre de Cleomenes en piezas mediocres para realzar su valor. Tal fue la reputación de la obra en el siglo XVIII que se cuestionó la originalidad de la firma a fin de que se pudiera atribuir a Fidias, Praxíteles o Escopas.

La obra original, cuyo lugar y fecha de descubrimiento siguen siendo desconocidos, aunque es posible que pueda identificárla con la que compraron los Medici al Palazzo Vallo-Rustici-Bufalo, ha sido catalogada como una copia del siglo I a.C. de un original en bronce derivado del prototipo de la *Venus de Cnido* de Praxíteles. El presente vaciado debió ser uno de los preferidos del Mengs, como demuestra que lo tuviera consigo en su taller madrileño y que la mencionara elogiosamente en sus *Obras*. En la Academia de San Fernando se convirtió en paradigma de la belleza femenina y se eligió en varias ocasiones como tema para ser copiada en los concursos de la misma.

Bibliografía: PERRIER, F.: láms. 81-3; SANDRART, J. von. : (1680) vol. II, 2, p. 16; MAFFEI, P. A.: lám. XL; GORI, F.: láms. XXVI-XXVII; WINCKELMANN, J.J.: (1764) p. DÜTSCHKE, H.: n° 548; FRIEDERICH, C. Y WOLTERS, P.: n° 1460; AMELUNG, W.: (1897) p. 47; KLEIN, W.: p. 395; GIGLIOLI, G. Q.: p. 821, lám. 605; MANSUELLI, G.: vol. I, pp. 71-73, n° 45; ROBERTSON, M.: vol. I, p. 549; HASKELL, F. y PENNY, N.: pp. 359-362; BECATTINI, M. y otros: pp.342 y ss.; LIMC vol. II, p. 53, n° 419, (DELIVORRIAS, A.); GASPARRI, C.: en CHASTEL, A. y MOREL, PH.: (ed.): vol. 4, pp. 74-75, lám. 64.

HERMAFRODITA (N39)

LTR: *Num° 1 Contiene el Hermafrodita q^e está en Florencia*

Inventario de 1804: *Estatuas (...) 86.El Hermafrodita echado sobre una piel siete quartas y media de ancho.*

Original en la Galleria degli Uffizi, inv. n° 188

El *Hermafrodita* de los Uffizi no estaba incluido en la lista provisional de los vaciados que tenían que enviarse a Madrid, ya que el artista lo debió incluir después como ya avisaba Preciado de la Vega: *Acaso dará todavía el S^{or} Mengs algunas cosas, q^e no avrá meditado ni advertido p^r hallarse enfermo.*

En el inventario de 1804 se le diferenciaba del *Hermafrodita* que Velázquez había adquirido para Felipe IV y que como se puntualizaba estaba echado sobre un colchón.

La imagen del hermafrodita no es una invención de los griegos sino que procede de Asia, principalmente de Chipre, de donde se transpuso a Atenas en el siglo V a.C. La unión de los dos sexos en un mismo ser simbolizaría la inagotable y eterna potencia procreadora y para los griegos sería la representación característica de la purificación y la metamorfosis.

El culto a Hermafrodita llegó a Atenas en un tiempo en que el aspecto de Dionisos como dios barbado estaba siendo desplazado por el de una deidad más delicada en su vertiente más juvenil y femenina. Los artistas buscaban unir la belleza de los dos sexos en una figura seductora y orgánica.

El original que se encuentra en los Uffizi está restaurado desde la zona de los glúteos hacia abajo y en la nariz. La estatua perteneció a la familia Ludovisi hasta 1669, año en que fue adquirida por el gran duque Fernando II por dos mil escudos y mientras estuvo en posesión de los Ludovisi la restauró Ippolito Buzzi entre 1621 y 1623. Fue trasladada a Florencia para ser colocada en la Galería, donde al inicio se la dedicó una sala para ella sola.

La figura reposa recostada en un suelo pedregoso sobre su manto y una piel de pantera que la pone en relación con el círculo dionisiaco. El cabello está sujeto con una banda y sólo algunos rizos caen sobre el cuello y la cara. El suave giro de todo el cuerpo, las formas fluidas y la tierna espalda la convierten en una obra de gran belleza.

Entre las diversas copias de esta escultura, la de Florencia ocupa un puesto secundario comparándola sobre todo con la pieza del Museo Romano delle Terme. Plinio da la noticia de un *Hermafrodita* en bronce del escultor Policles, pero sin embargo los historiadores modernos la encuadran en el mismo horizonte cronológico de la *Afrodita Calipigia*.

Giglioli la data en el siglo II y por su parte Laurenzi y Krahmer opinaban que comparte la misma sensibilidad de la *Afrodita de Doidalsas*.

En el siglo XVIII los eruditos florentinos, entre ellos Gori y Bianchi, hicieron todo lo posible por promocionarla asegurando que no era restaurada. Se inventó más tarde la teoría de que había sido restaurada por el mismo Miguel Ángel, mientras que Bencivenni-Pelli publicaban que la restauración se había hecho de una manera más fiel al espíritu de la Antigüedad que en la versión reelaborada por Bernini.

Bibliografía: GORI, F.: vol. III, lám. XL, p. XV; BIANCHI, G.: p. 222; BENCIVENNI, G.: vol. I, p. 230 y nota. LANZI, L.: p. 77; MONGEZ, M. y WICAR, M.: vol. I, 12; DAVID, F. A.: vol. III, lám. XXXVIII; CLARAC, F. de: láms. 668 y 1547; DÜTSCHKE, H.: n° 512; AMELUNG, W.: (1897) p.

91, n° 141; LIPPOLD, G.: (1950) p. 366, n° 16; GIGLIOLI, G. Q.: p. 923; MANSUELLI, G.: vol. I, pp. 82-83, lám. 53.

FLORA CAPITOLINA (N40)

LPR: 7 *La Flora de Campidolio*

LTR: N° 2 *La Flora del Museo de Campidolio*

LE: n° 25

Inventario de 1804: *Estatuas (...) 9. La Flora llamada del Capitolio con flores en la mano izquierda, dos varas.*

Original en los Museos Capitolinos, Stanza del Gladiatore, inv.n° 743

La *Flora* conservada en los museos Capitolinos está realizada en mármol lunense. Fue encontrada en 1744 en la Villa Adriana de Tívoli y adquirida por el Papa a un propietario particular en cuyas propiedades había sido descubierta. Fue cedida temporalmente a los franceses en 1797 cumpliendo el Tratado de Tolentino y se expuso en el Musée Central des Arts de París hasta que en 1815 volvió a Roma y a los Museos Capitolinos donde la escultura llegó a alcanzar una gran popularidad en su tiempo.

A los dos meses de su hallazgo, el director de la Academia Francesa de Roma le pedía al Papa un vaciado de la misma, además del que había sido animado a hacer para la Academia. No sería improbable que Mengs hubiera obtenido una copia a través de dicha institución, a la que se concedía con relativa facilidad el permiso para extraer vaciados.

Fue restaurada en un momento indeterminado entre el hallazgo y su colocación en el museo y en 1755 era ya reproducida por Bottari completamente restaurada.

Winckelmann se mofaba de la idea de que la figura fuera equiparada con una *Flora*, pues la mano izquierda y las flores que con ella sujetaba eran una reintegración moderna, y añadía que esta estatua enguinaldada carecía de la belleza ideal y debía ser seguramente el retrato de una hermosa joven.

Se la identificó de muy distintas maneras, como Hora, musa Polimnia, Sabina esposa de Adriano o *Flora*. Según Righetti se trataba de la imagen de una cortesana que habiendo amasado inmensas riquezas en Roma, dejó al Senado todos sus bienes, por lo que fue incluida entre las diosas y establecidos sacrificios anuales para honrarla.

Representada en pie con la pierna derecha ligeramente adelantada y flexionada, lleva sobre la cabeza una corona de flores y viste un manto de pesada tela con una serie de aberturas cerradas con fíbulas sobre el brazo derecho, que sin embargo evidencia la estructura corpórea

con ritmo policlético. En la mano izquierda portaba probablemente un pequeño ramillete de flores. En ocasiones ha sido datada como copia de edad adrianea de un original atribuido a un maestro de escuela de Policeto, 360-340 a.C., mientras que otros historiadores suponen que se trata de una imitación del siglo XVIII de una estatua de la Antigüedad o, si no más bien de un pastiche cuyo ropaje fue tan recompuesto durante el Barroco que hace imposible toda atribución convincente.

Bibliografía: LOCATELLI, G. P.: pp. 46- 47; BOTTARI, G. G.: pp. 92 a 94; FICORONI, F.: (1757) p. 136; WINCKELMANN, J.J.: (1776) pp. 310 y 413; VISCONTI, E. Q.: (1818) vol. I, p. 149, lám. XXIII; RIGHETTI, P.: p. 2, lám. IV; REINACH, S.: (1897) vol. I, p. 216; STUART JONES, H.: p. 353, n° 14. lám. 87; BLUMER, M-L.: (1934) pp. 241-249; LIPPOLD, G.: (1950) p. 265; AURIGEMMA, S.: (1961) p. 64; HELBIG, W.: vol. II, n° 1435 (STEUBEN, H. v.); PIETRANGELI, C.: (1964) p. 50, n° 11; LINFERT, A.: p. 277; PIETRANGELI, C.: (1967) p. 28, n° 19; TODISCO, L.: p. 54, n° 56.

CERES MATTEI (N41)

LPR: 29 *La Ceres de Mattei q^e hoi está en Vaticano*

LTR: N° 3 *La pequeña Ceres q fuè de Mattei, y q hoy està en el Museo Vaticano*

LE: n° 9

Inventario de 1804: *Estatuas (...) 63. Crispina, llamada la pequeña Ceres, quatro quartas y media.*

Original en los Museos Vaticanos, Museo Pío Clementino, Galleria dei Candelabri, inv. n° 2826

Perteneció a la colección Mattei y fue vendida por Giuseppe Mattei, junto con otras de gran valor, al papa Clemente XIV en septiembre de 1770. La conocida como *Ceres* fue restaurada un año después y posteriormente alojada en el Museo Pío Clementino.

Representa una figura femenina en pie con la pierna izquierda ligeramente flexionada y el brazo derecho plegado apoyando el dorso de la mano en la cadera, mientras que la izquierda sostiene espigas y amapolas, razón por la que ha sido interpretada tradicionalmente como la diosa de la naturaleza, pues a ella pertenecían dichos símbolos.

La *Ceres* fue elogiada como uno de los principales monumentos de la Antigüedad en cuanto al ropaje. La elegante y racional disposición de los pliegues del manto y del quitón largo hasta los pies, la finura y la multiplicidad de los mismos sin interrupción de las formas principales

del desnudo, hacían de esta escultura un ejemplar casi inimitable en su género y ni siquiera mejorado por los artistas modernos, según opinaba Visconti.

Aunque como se ha mencionado se la ha venido relacionando con una imagen de Deméter, al estar la mano con la que sostiene sus atributos restaurada no se puede estar seguro de que personificara siempre a la diosa de la agricultura. Venuti la creía Julia Domna, y Maffei al publicar las más insignes estatuas la llamó Crispina, esposa de Cómodo. Visconti señalaba por su parte que quien la había restaurado como Ceres había estado acertado, pues la vestidura que la cubre totalmente podía ser propia de la gran diosa de los misterios de Eleusis.

Se la considera una obra original del siglo III a.C. o una obra helenística algo posterior al clasicismo.

Bibliografía: MAFFEI, P. A.: lám. CVIII; FICORONI, F.: p. 69; VENUTI, R.: (1779) vol. I, pp. 24-25, lám. XXX; FRIEDERICH, C. Y WOLTERS, P.: n.º 1519; VISCONTI, E.Q.: (1818) pp. 237-239; FEA, C.: (1822) vol. I, p. 130; HAUTECOEUR, L.: (1910) XXX, pp. 57-75; AMELUNG, W.: p. 555; LIPPOLD, G.: (1956) vol. III, 2, pp. 410 y ss., n.º 5; HELBIG, W.: vol. I, p. 447 (W. FUCHS); HASKELL, F. y PENNY, N.: pp. 199-200; LANCIANI, R.: (1990) pp. 71 y ss.

NEMESIS (N42)

LPR: 30 *Otra compañera* (de la Ceres Mattei)

LTR: N.º 4 *La Diosa Themis casi de igual tamaño q era de la Casa Mattei i hoy està en el Vaticano*

LE: n.º 14

Inventario de 1804: *Estatuas (...) La Diosa Themis poco mas de cinco quartas.*

Original en los Museos Vaticanos, Museo Pío Clementino, Galleria dei Candelabri, inv. n.º V9

Tanto en la lámina de López Enguídanos como en la de Matthäi, reproduciendo los yesos existentes en Madrid y Dresde, se reconocía la figura como una *Musa*, aunque en realidad el original del que derivan ha sido identificado como una *Themis* o *Némesis*. Lo mismo se proponía también en la lista de transporte desde el taller romano del pintor y quizás por tener un tamaño similar a la *Ceres Mattei* y hallarse en el Vaticano se pensó que provenía de la misma colección.

Sin embargo su procedencia es otra, según Pietrangeli fue encontrada en 1769 por Gavin Hamilton en el Pantanillo de Villa Adriana y vendida el diez de abril de 1772 a los museos pontificios por doscientos escudos.

Tanto Themis como Némesis eran diosas que representaban la justicia. Themis era hija de Urano y Gea y los griegos la creían el orden establecido y la conducta a seguir. Por su parte Némesis era la encargada de la venganza de los dioses sobre los malvados, velando sobre la equidad de los dioses y protegiendo el orden cósmico.

Según Visconti las figuras de Némesis eran conocidas en las monedas griegas, especialmente de Esmirna, donde era venerada esta diosa, como deidad que perseguía a los soberbios y los delincuentes. Uno de sus atributos era una vara con la que medía las infracciones de las personas y que según el conservador del Museo Vaticano era interpretado por los escultores de modo que pendía del brazo derecho flexionado para indicar la largura de la vara y por tanto la gravedad de la culpa, como a él le parecía ver en el gesto de la mano derecha de esta escultura.

Bibliografía: CLARAC, F. de: 759, 1854; REINACH, S.: vol. I, p. 441; VISCONTI, E. Q.: (1818) vol. II, pp. 91 y ss., lám. 13; GERHARD, E. y PLATNER, E.: p. 27, nº 3; WINNEFELD, H.: pp. 158 y ss.; AMELUNG, W.: (1908) vol. I, 345; LIPPOLD, G.: (1956) vol. III, 2, pp. 376 y ss., nº 9, láms. 160 y ss., p. 552.

AFRODITA ACUCLILLADA (N43)

LPR: 35 *Una Venus medio arrodillada con un Amorino del Flamenco del Marques de Rondanini*

LTR: N° 6 *Una Venus medio arrodillada restaurada p el Flamenco, de quien es el niño o Amorino q està tras ella. El original es del Marques de Rondanini*

LE: nº 79

Inventario de 1804: *Estatuas (...) 65. La Venus sentada sobre la Cabeza de un Delfin con el cupido detrás su alto una vara.*

Lugar de conservación del original desconocido.

Aunque el vaciado de esta escultura no se conserva en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, una copia del mismo enviado desde Madrid a la academia mexicana de San Carlos donde todavía hoy se conserva y la inclusión entre las estampas de López Enguñados de su imagen, nos confirman que el yeso llegó a la capital española procedente de la colección mengsiana.

La descripción en el elenco de vaciados aportaba la información suficiente para diferenciarla de las demás réplicas de la *Afrodita* de Doidalsas: en primer lugar que el niño había sido restaurado por el Flamenco, es decir Duquesnoy, y por otra parte que había pertenecido a la

familia Rondanini, en uno de cuyos inventarios era recordada como *nella fine della detta Galleria vi è una nicchia ove vi era collocata la Venere rinicchiata e al presente vi è un Busto moderno*.

La diosa agachada y plegada hacia su izquierda, gira ligeramente la cabeza hacia el amorino que la acompaña para escucharle o mirarle. Parece que en alguna versión la Afrodita se miraba en un espejo que sujetaba el erote, pero no está claro sin embargo cuáles elementos dependían del original griego y cuáles de los copistas romanos que tantas veces la reprodujeron.

El original en bronce del que derivaba había sido ejecutado por Doidalsas en torno al 250 a.C. por encargo de Nicomedes para la capital del reino de Bitinia, quizás con la intención de asimilar a su esposa a la propia diosa. La obra permaneció allí hasta edad severiana, como atestiguan algunas monedas en las que se la representa y fue copiada en numerosas ocasiones. Borsi y Morilli suponían erróneamente que la “*Venus rinicchiata*” del marqués de Rondanini, quizás podría ser identificada con aquella vendida por Albacini y conservada en los almacenes del Vaticano.

Bibliografía: LULLIES, R.: p. 13; RICHTER, G.M.A: (1970) p. 234; BORSI, F. y MOROLLI, G.: pp. 270 y 311; PIETRANGELI, C.: (1989) p. 132; SPINOLA, G.: pp. 170-171; KUNZE, CH.: pp. 108-121, láms. 52-57.

FAUNO (N44)

LTR: *Nº 7 Un Fauno pequeño q restaurò Cavacepi*

LE: nº 66

Inventario de 1804: *Estatuas (...) 76. Un Fauno bailando con un racimo de Uvas en la mano izquierda, vara y media quarta.*

Lugar de conservación del original desconocido.

A pesar de la somera descripción de esta pieza en la lista de vaciados a enviar a Madrid, la existencia de una lámina en el López Enguñados y la referencia del inventario de 1804 nos llevaron a pensar que el *Fauno pequeño q restaurò Cavacepi* podría coincidir con este ejemplar. En la *Raccolta* se acompaña de la leyenda *Fauno Danzante. Parimenti posseduto del Sig^r Enrico Iennings in Londra*, que expresa claramente que había sido adquirido, junto con otros en el taller del escultor, por Henry Constantine Jennings, para decorar su residencia de Shiplake, Oxon. El coleccionista, que había comprado a Cavaceppi además el *Moloso* del British Museum (N96), una *Venus con un herma* (N14), un *Atleta o Pancraciasta*, vendido a

Lord Cadogan posteriormente, y el *Fauno danzante*, puso a la venta estos objetos en una subasta y actualmente sólo es determinable el lugar de conservación del *Moloso*.

La llegada a la Academia de San Fernando de esta obra, sólo nos parece posible a través de la donación de Antonio Rafael Mengs a la institución, ya que no parece probable que ninguna de las colecciones de yesos recibidas en la Academia, anteriores a las del pintor alemán, hubiera podido incluir el *Fauno*. Sería sin embargo más creíble que le hubiera pertenecido a él pues como se ha venido comentando, en su recopilación había varios modelos procedentes del *atelier* del restaurador romano.

Bibliografía: CAVACEPPI, B.: vol. II, nº 8; REINACH, S.: vol. I, p. 404 MICHAELIS, A.: pp. 93 y 12; HOWARD, S.: (1982) pp. 55- 56 y 262.

NIÑO SOBRE EL DELFÍN (N45)

LPR: 38 *Un Amorino sobre un Delfin de Lorenzeto hecho con la direccion de Rafael de Urbino. Este yeso ahun no lo ha entregado el S^{or} Mengs*

LTR: N^o 8 *Un Amorino muerto sobre un Delfin, cuio original hizo Lorenzeto con la Direccion de Rafael de Urbino // N^o 74 La forma del niño muerto sobre el delfin q^e va al num^o 8*

LE: nº 69

Inventario de 1804: *Estatuas (...) 67. El Niño muerto sobre el Delfin, cinco quartas de ancho, y cerca de tres quartas de alto // Lista que ha entregado el Portero Joseph Pagnucci de los Moldes que tiene en su poder y pertenecen á la Rl Academia de Sn Fernando. (...) El del Niño muerto sobre el Delfin.*

Original en el Ermitage, San Petersburgo, inv.nº Nsk. 270

Esta pequeña escultura, prácticamente desconocida en la actualidad, y quizás un tanto insignificante, protagonizó durante años una viva polémica ya que algunos la adjudicaban a Rafael. Así lo afirmaba Cavaceppi, que había tenido la obra en su taller y la incluía en su “*Raccolta*” como “*Delfino, che riconduce al lido il fanciullo da lui involontariamente ucciso con una delle sue spine nel condurlo a solazzo per mare. Opera di Raffaello, eseguita da Lorenzetto, e presentemente posseduta da sua Essellenza il Sigr Bali de Breteuil Ambasciadore della Sacra Religione Gerosolimitana presso la Santa Sede*”. De Breteuil pasó posteriormente a manos del duque de Parma y en torno a 1779, se encontraba entre las piezas del coleccionista inglés Lyde Browne, que años después compró la emperatriz Catalina II de Rusia.

A finales del siglo XIX fue reencontrada en los almacenes del Ermitage de San Petersburgo por el director del museo, Guédéonov, que lo publicó sosteniendo la atribución a Rafael, confundiéndolo seguramente con un *Putto* modelado por el pintor y pasado al mármol por Pietro d'Ancona y solicitado por Baldassarre Castiglione a Giulio Romano en 1523; que podría ser igual a aquél que en 1516 era recordado por Leonardo de Campagnano en una carta a Miguel Angel. Este tema generó una serie de discusiones y controversias que se complicaron por la existencia de otro *putto* en mármol ejecutado por Rafael.

Muchos de los que participaron en el debate sobre la autoría afirmaban que el hecho de que Mengs tuviera un vaciado del *Niño sobre el delfín*, en realidad dos pues aunque en aquel momento sólo se conocía el conservado en Dresde existe otro en la Academia de San Fernando de Madrid, justificaba por sí mismo la atribución al pintor urbinés, pues conjeturaban que el alemán no habría tenido entre sus yesos más que una reproducción del gran maestro, al que tanto admiraba.

Sin embargo la opinión más generalizada en la bibliografía actual es que no se trata de una obra antigua o del Renacimiento, sino que fue creada muy probablemente en el taller de Cavaceppi, por él o por Nollekens, que en los años 1760 residió en Roma. El escultor inglés había vendido varias copias del *Niño* a muchos viajeros compatriotas: la conservada en Schloß Broadlands, Hampshire, se sabe que fue comprada en Roma en 1764 por treinta libras como copia de Joseph Nollekens: "*Copy of ye Boy & Dolphin Nollekens*". A través de un intercambio epistolar de Gavin Hamilton con el Vizconde Palmerston, conocemos el proceso de elaboración de esta pieza y cuando se terminó. Hamilton decía "*M. Nolekens is making a new model of his boy & Dolphin, much better than his former (...)*" que estaba de camino a Inglaterra en 1766.

Otra reproducción del *Niño*, duplicado del de Broadlands, fue comprada por Brownlow Cecil, noveno conde de Exeter, cuya base copia un candelabro antiguo. Una tercera versión en arcilla, estaría en posesión del afamado actor David Garrick, que pudo ser la primera modelada por Nollekens de la que partieron todas las demás, y otra adquirida por Lord Spencer y conservada actualmente en Althorp, Northamptonshire. Todavía otra más fue encargada por Frederick Augustus Hervey, obispo de Derry y más tarde conde de Bristol, que ahora se exhibe en Ickworth Park.

Otra réplica es recordada por Guédéonow en el Palacio Chino de Oranienburg en San Petersburgo, que parecía proceder de un vaciado de Angelika Kauffman, y es muy posible que Nollekens hiciera más durante y después de su estancia en Roma.

Cavaceppi anunciaba en su “*Raccolta*” esculturas con asignaciones grandemente exageradas para alzar el precio, esta era una de ellas, que podría haber sido ejecutada por el inglés bajo la dirección del romano. Y aún más, existe la teoría de que Cavaceppi habría podido muy bien ser el artífice dirigido por Mengs que se habrían auto-identificado en la inscripción como Lorenzetto y su venerado Rafael.

Bibliografía: CAVACEPPI, B.: vol. II, nº 44; REINACH, S.: vol. I, p. 356; SMITH, J.T.: nº 3, p. 11; GUÉDÉONOW, M. de: pp. 82-91; AQUARONE, J.: pp.79-83; HOWARD, S.: (1982); pp. 154, 188 - 189; NEVEROV, O.: p. 40; GRASSINGER, D.: (1994) pp. 111-112, nº 40, lám. 217-219; BOWRON, E.P. (ed.): (cat. exp.) pp. 269-270, nº 141; RAMAGE, N. H.: p. 64.

BACO CON TAZA (N46)

LPR: *51 Un Baco Joven arrimado aun tronco con taza en mano*

LTR: *Nº9 Un Baco Joven apoyado a un tronco con taza en una mano*

LE: nº 36

Inventario de 1804: *Estatuas (...) 88. Baco con taza en la izquierda, y un racimo en la derecha alto mas de cinco quartas.*

Lugar de conservación del original desconocido.

Siguiendo la descripción de la lista y comparándola con la incluida en el inventario de 1804 y las láminas de López Enguñdanos, podríamos suponer que se trata de esta pieza. El vaciado que no está documentado en la colección de Dresde coincide en casi todos los detalles con los dibujos en la obra publicada por el conde Frédéric de Clarac “*Musée de sculpture antique et moderne ou description historique et graphique du Louvre et de toutes ses parties des statues, bustes, bas-reliefs et inscriptions du Musée Royale des Antiquités et des Tuileries et de plus de 2500 statues antiques*” y en su heredera “*Répertoire de la Statuaire grecque et romaine*” del arqueólogo francés Salomon Reinach. En ambas recopilaciones está identificada como existente en el Museo Borbónico de Nápoles, lo que podría significar que Mengs había conseguido un yeso de la misma gracias a las buenas relaciones que mantenía con la familia real, a la que había retratado en Nápoles, como se sabe, y para la que trabajaría buena parte de su vida.

El joven dios representado desnudo en pie, descansa el peso de su cuerpo sobre una de sus piernas mientras la otra aparece ligeramente flexionada, creando una graciosa sinuosidad de la figura. Un tronco de árbol junto a la pierna izquierda le sirve de apoyo y sostiene con la mano derecha un racimo de uvas y con la izquierda, cuyo brazo está flexionado hacia adelante, una

copa. Ambos son atributos de Dionisos, así como el largo cabello, decorado con una corona de pámpanos, que cae en mechones sobre los hombros y el pecho.

El Dionisos ilustrado en el Clarac porta una pequeña botellita en la izquierda y algunos pequeños pormenores son diferentes lo que podría significar que la obra fue restaurada o variada con posterioridad a la extracción del vaciado de Mengs.

Esta escultura seguiría la tipología del *Dionisos Lamiani* denominado así por haber sido hallado en los *Horti* del mismo nombre, del que existen otras réplicas, y que constituiría una adaptación romana de un motivo helenístico.

Una copia de este vaciado se envió a la Academia de Bellas Artes de San Carlos de México en 1790 conocido allí como *Baco que tiene una taza en alto* y del que al menos se conserva un dibujo realizado por Juan Fortí en dicha institución.

Bibliografía: CLARAC, F. de: lám. 678E, nº 1586A; REINACH, S.: vol.I, p. 379; LIMC vol. III, nº 123, p. 436, “Dionysos” (GASPARRI, C.); BARGELLINI, C. y FUENTES, E.: p.61.

NIÑO QUE MUERDE A OTRO JUGANDO A LAS TABAS (N47)

LPR: 36 *Un Jugador de taba q^e muerde el brazo del compañero q^e falta, estatua q^e fue a Inghilterra*

LTR: N° 10 *Un Muchacho jugador de tava con un brazo de otro, q indica aver sido un grupo de dos q reñian. El original està en Inglaterra*

LE: nº 75

Inventario de 1804: *Estatuas (...) 45. Una Figurita de un Grupo de Jugadores de taba riñendo, tres quartas de alto y vara de ancho.*

Original en el British Museum, (Townley collection)

Este *Muchacho* pertenece a un grupo de dos que jugaban a los astrágalos. La figura está sentada en el suelo, con la pierna derecha extendida, la izquierda doblada bajo él y con ambas manos sujetando el brazo del adversario al que muerde. La forma es delgada y fibrosa, los cabellos cortos y la cara presenta una maliciosa expresión. La mano de su contrincante agarra una taba y en el suelo descansan dos más. La vestimenta del joven, una túnica suelta de un burdo material con manga corta y ceñida a la cintura, es similar a la de los esclavos. El brazo derecho está sacado fuera de la manga y los pliegues de la tela muestran un cuidado estudio en la parte derecha que nos hace pensar que ésta fuera la parte frontal del grupo.

Plinio (*HN*, XXXIV, 55) menciona dos niños jugando a las tabas esculpidos por Policleteo, que estaban en ese tiempo en el palacio de Tito. La coincidencia de que este grupo fuera

encontrado en las Termas de Tito, hizo pensar que se tratara de una copia de la obra del escultor griego, pero éste es claramente de un estilo posterior y puede ser más fácilmente adscrito a la escuela naturalista del período helenístico.

Se dice que los fragmentos de la segunda figura fueron encontrados al mismo tiempo, pero que estaba demasiado mutilado para ser restaurado. Fue hallado por el papa Urbano VIII y entregado a su sobrino Francisco Barberini que lo tuvo en su palacio hasta que lo vendió en 1767 a Thomas Jenkins, que un año más tarde se lo vendió a Charles Townley, que realizaba su Grand Tour por aquellos años, del que pasó en 1805 al British Museum, con toda la colección Townley.

La estrecha amistad de Anton Rafael Mengs con el marchante de arte Jenkins, que también poseía una importante colección de yesos, pudo propiciar casi con total seguridad, que el pintor consiguiera una reproducción del *Niño canibal*, cuando éste se contaba entre sus propiedades.

En las cartas a su discípulo Ghelli le aconsejaba visitar al inglés para obtener algunos modelos: *non mi resta che di pregarla di andare da mia parte dal Signor Jenkins consultarsi con Lui e pregarlo da parte mia di consegnarle tutto quello che il detto ha avuto bonta di offerirmi nel ultima sua Lettera* y en otra ocasión dos años más tarde le rogaba que *cercasse di poter ottenere dal Signor Jenkins la licenza di far sopraformare li pezzi che Lui ottiene.*

Winckelmann proponía que si se quería determinar con precisión el tema de la obra se podría decir que se trataba de Patroclo, amigo de Aquiles, que, siendo niño, tuvo una disputa con su compañero Crisónimo, a quien mató involuntariamente.

Bibliografía: WINCKELMANN, J.J.: (1776) p.655; CLARAC, F. de: vol. V, p. 880, nº 2254; REINACH, S.: vol. I, p. 539; DALLAWAY, J.: p. 311; *A Description of the Ancient Marbles in the British Museum* vol. II, p. 31; ELLIS, H.: vol. I, p. 304; BRUNN, H. von y BRUCKMANN, F.: nº 54; SMITH, A. H.: (1904) vol. III, pp. 110-111.

EROS DE CENTOCELLE (N48)

LPR: 27 *Otro Torso de Joven, q^e está en el Vaticano*

LTR: N° 11 *Un Torso de Joven sobre socolo q està en el Museo Vaticano*

Inventario de 1804: *Fragmentos de Estatuas vaciadas en Yeso. (...) 7. Uno de Joven desde la Cabeza hasta parte de los muslos, en las espaldas hai señales de haber tenido Alas es el que llaman el Amor Griego.*

Original en los Museos Vaticanos, Museo Pío Clementino, Galleria delle Statue, inv. nº 769

La estatua conocida como el *Genio* o *Genio del Vaticano* fue encontrada en Centocelle, junto a la via Labicana, y suministrada a los Museos Vaticanos en 1772 por Gavin Hamilton aunque Schädler la identificaba sin embargo con una obra vendida en 1782 por Jenkins. En cualquier caso Mengs habría podido conseguir fácilmente el vaciado, ya que conocía a los anticuarios británicos y mantenía buenas relaciones con ellos.

La espalda conserva los agujeros para las alas, cuyo margen inferior se puede todavía intuir en la conjunción superior de los glúteos, y la parte posterior del cabello no está muy trabajada, lo que indica que las alas debían estar extendidas de la cabeza a los gluteos pero adheridas a lo largo de toda la espalda. Según esta tipología podría tratarse de Eros, el dios del Amor, o Thanatos, la personificación de la Muerte, pues ambos estaban asociados en el ámbito funerario romano. Si se tratase de Eros habría tenido quizás un arco en la izquierda y una flecha en la derecha, y si fuera Thanatos su atributo sería una antorcha, en la mano derecha, invertida hacia abajo, símbolo de la vida que se va apagando. La escultura ha sido calificada como copia de la mitad del siglo II d.C de un original en bronce de 370-360 a.C., quizás una obra juvenil de Praxíteles o un trabajo de la escuela peloponésica.

Bibliografía: VISCONTI, E. Q. (1836) vol. I, lám. 12; AMELUNG, vol. II, pp. 408 y ss., n.º 250 lám. 45; LIPPOLD, G.: (1950) p. 264, nota 11; HELBIG, W.: vol. I, n.º 116 (H. V. STEUBEN); ZANKER, P.: pp. 108- 109, n.º 4, láms. 81-82; FUCHS, W.: (1982) pp. 99- 100, lám. 105; FARINELLA, V: pp. 32-34, n.º 15; PIETRANGELI, C.: (1989) p. 104, n.º 85; SCHÄDLER, U.: (1996), XVI, p. 321; SPINOLA, G.: p. 63, lám. 11.

SONADOR DE TIBIA (N49)

LPR: 68 *Un Fauno q^e toca una flauta q^e está en Inglaterra*

LTR: N.º 12 *Un sonador de Tibia o sea Flauta, q fuè a Inglaterra*

LE: n.º 81

Original del que procede desconocido.

Aunque no conocemos con exactitud de qué original procede este vaciado podemos conjeturar que seguiría la tipología del *Fauno tocando la flauta* del que existen abundantes réplicas y que copiaría un original en bronce perdido y datable según la opinión más general en torno al 300 a.C. Los romanos los apreciaron como decoración de jardines de villas privadas o baños públicos y según Simon sería tentador pensar en las influencias en la obra de Lisipo y Praxíteles.

El muchacho con un cuerpo casi infantil, pequeños cuernos y orejas puntiagudas, se apoya sobre un tronco de árbol cruzando la pierna izquierda sobre la derecha, tocando un instrumento musical con expresión soñadora. Su desnudez está parcialmente cubierta por una piel de animal que cae sobre su pecho y pende junto al tronco.

Al especificarse en la lista de transporte que a Madrid llegaría *Un sonador de Tibia o sea Flauta, q fuè a Ingalterra* podríamos imaginar con cierto fundamento que éste podría proceder quizás de la réplica adquirida a Cavaceppi por Brettingham.

El escultor trabajó restaurando piezas para el joven Matthew Brettingham, hijo del arquitecto de Holkham Hall en Norfolk, que estudiaba arquitectura en Roma. A principio de la década de 1750 adquirió un gran número de antigüedades para el patrón de su padre, Thomas Coke, Earl of Leicester, cuya suntuosa colección se encuentra todavía intacta en dicha residencia.

Michaelis suscribía además otro ejemplar del *Fauno flautista* entre las propiedades de otra familia inglesa en Glamorganshire, Gales. Thomas Mansel Talbot había realizado su *Grand Tour* al continente a mediados del siglo XVIII durante el que adquirió antigüedades que consiguió en gran parte a través de Gavin Hamilton y Jenkins. El primero le proporcionó un mármol de dicha obra comprado a la colección Barberini.

No sería por tanto improbable pensar que Mengs hubiera conseguido un modelo de alguno de ellos, pero la carencia del yeso en sí, no nos permite afirmar con total seguridad de qué original descendería.

Bibliografía: MICHAELIS, A.: (1882) pp. 58 y ss., 71-72, 305 y p. 517; HOWARD, S.: (1982) pp. 33 y ss.; LIMC, VIII, “Silenoi” n° 216, p. 1130, (S. SIMON); ANGELICOUSSIS, E.: pp. 89-91.

NIÑA DE LA TABA (N50)

LPR: 37 *Niña q^e juega ala Taba, q^e está en Francia*

LTR: N° 13 *Niña q juega con las tavas, q està en Francia; en otro numº va la forma de esta q quiso el Señor Mengs se hiziese a cuenta del Rei y q se le diesen a el dos yesos vaciados p ella, a forma fresca.*

LE: n° 63

Inventario de 1804: *Estatuas (...) 73. La Niña sentada jugando á la taba alto tres quartas escasas. // Estatuas (...) 84. La Niña jugando á la taba repeticion del numero 73 // Lista que ha entregado el Portero Joseph Pagnucci de los Moldes que tiene en su poder y pertenecen á la Rl Academia de Sn Fernando. (...) El de la Niña que juega á la tava.*

Original en la Antikensammlung de Berlín, inv. n° SK 494/R75

Esta obra fue encontrada en los jardines de la Vigna Giustiniani en 1732 donde la consiguió Wleughels, director de la Academia Francesa para el embajador francés, el cardenal de Polignac, que quedó profundamente impresionado por la obra que representaba una niña jugando a las tabas, y que se creía por aquel entonces retrato de Julia, la hija de Augusto, particularmente aficionada a este juego.

Poco después se hizo un vaciado de ésta para la Academia Francesa de Roma, del que seguramente procedería el yeso de Mengs. Dicha institución poseía una gran colección ya que era una de las mayores beneficiadas en los permisos para la extracción de modelos de escayola y no sería desatinado pensar que el pintor pudo adquirir copias de dicha procedencia. La escultura efectivamente se mandó a París, como se señalaba también en la lista de transporte de vaciados de Mengs, y en 1741 fue comprada por Federico el Grande con el resto de la colección Polignac. En 1807 fue confiscada para el Musée Napoleón durante la invasión napoleónica de Prusia y expuesta allí hasta 1815 en que regresó a Berlín, donde todavía hoy se conserva. Igual que la *Ninfa* del Louvre y a veces formando pareja con ella, fue muy reproducida en bizcocho y pequeños bronce, y es muy posible que el artista alemán conociera el bronce de aquella obtenido por Velázquez en Roma para Felipe IV en 1651.

Bibliografía: REINACH, S.: vol. I, p. 164; HEYDEMANN, H.: (1877) pp. 25 y ss.; CONZE, A.: (1891) p. 192, nº 494; BLÜMEL, C.: (1933) nº R75, pp. 31-32, láms. 47 y 48; HASKELL, F. y PENNY, N.: pp. 303- 304.

BUSTO COLOSAL DE JUNO (N51)

LPR: 33 *Un Busto colosal de Juno, q^e está en Vaticano*

LTR: N° 14 *Un Busto colosal de Juno del Vaticano*

Inventario de 1804: *Bustos Cabezas y Mascarillas de Yeso (...) 231. Busto de la Juno colosal.*

Original en los Museos Vaticanos, Sala Rotonda, inv. nº 249

Este busto colosal de *Hera* o *Juno* pertenece a la escultura de la *Hera Barberini* conservada en la Sala Rotonda de los Museo Vaticanos. Fue una de las obras vendidas a los Museos en 1772 por la princesa Cornelia Costanza Barberini.

A mediados del siglo XVIII había sido encontrada en una excavación por Leonardo Agostini, que trabajaba para el cardenal Francesco Barberini “*il vecchio*”, cerca de S. Lorenzo en Panisperna. En 1774 fue restaurada y Sibilla le añadió algunas partes. La figura está representada en pie, girada ligeramente hacia abajo y hacia la izquierda, los cabellos sujetos por una alta diadema denominada “*stephane*” de perfil cóncavo están recogidos en un

pequeño moño en la nuca. La diosa viste un ligerísimo y ceñido quitón sin mangas, similar a los paños de Calimacos, que cae desde el hombro izquierdo parcialmente cubierto de un himation sobre los lados y las piernas.

Según Lippold tanto la cabeza como la parte del torso estarían especialmente trabajados y se trataría de una copia de la mitad del siglo II d.C. de un original griego tardohellenístico del II a.C. y a su vez dependiente de la *Hera Borghese* cuyo prototipo podría datarse hacia el 420-400 a.C.

Bibliografía: VISCONTI, E. Q.: (1818) vol. I, nº II, pp. 17 y ss.; CLARAC, F. de: 414, 725 A; BRUNN, H. von y BRUCKMANN, F.: p. 492; LIPPOLD, G.: (1950) p. 188; LIPPOLD, G.: (1956) vol. III, 1; nº 546, pp. 126 y ss., láms. 37-39; HELBIG, W.: vol. I, nº 40 (H. V. STEUBEN); BIEBER, M.: (1977) p. 48 láms. 160-161; FUCHS, W.: (1982) pp. 180-181, lám. 223; PIETRANGELI, C.: (1987) p. 134, nº 546; LIMC vol. V p. 840, nº 193 (E. LA ROCCA); SPINOLA, G.: pp. 254 y ss.

CABEZA DE AQUILES (N52)

LPR: 34 *Una Cabeza de Aquiles de Vila Burghese*

LTR: N° 14 *una cabeza de Aquiles q^e fuè a Petreburgo*

Inventario 1804: *Bustos Cabezas y Mascarillas de Yeso (...) 110. Busto de Aquiles su original en Sn Petersburgo.*

Original en el Ermitage, San Petersburgo, inv. nº A 105

El original realizado en mármol pentélico formaba parte de la colección del general Johann Ludwig, conde de Wallmoden-Gimborn, hijo natural del rey Jorge II y la condesa de Yarmouth. Ejerció como ministro plenipotenciario de Hannover en Viena, y fue el primer cliente alemán de Cavaceppi. Entre 1765 y 1767 le hizo a éste algunas adquisiciones en Roma, aparentemente bajo los consejos de Winckelmann, entre las que se encontraba este busto con yelmo, que aparece recogido en la “*Raccolta*” del restaurador romano como “*Eroe incognito or esistente in Annover presso il Generale Walmoden*”.

Posteriormente lo debió vender al conde Schuwaloff, donde fue visto por Bernoulli en 1777. Son añadidos modernos el pecho, una parte de la nariz, la mitad derecha de la nariz es antigua, gran parte del labio inferior, la parte superior del penacho del casco y parte de la esfinge que funciona como unión entre el casco y la cimera. Están fuertemente retocados la parte inferior del yelmo en la zona de las orejas y mejillas, los cabellos, las patillas y el globo ocular se presenta muy alisado.

En la parte de la visera dos perros flanquean una palmeta, mientras que el cuerpo central de la celada está decorado por dos grifos y en la parte superior una esfinge sustenta la cimera.

La cabeza es una buena copia del tiempo de los Antoninos del conocido como *Ares Borghese* muy retocada.

Identificado como Aquiles, en los últimos años del siglo XVIII, fue también así descrito por la persona que redactó el listado provisional de los vaciados que se enviaron desde el taller romano de Mengs a la corte madrileña, pues lo citaba como una *cabeza de Aquiles de Vila Burghese* por su semejanza con la cabeza del *Ares* de dicha colección.

Bibliografía: CAVACEPPI, B.: vol. II, lám. 53; VISCONTI, E. Q.: (1836) p. 36; CONZE, A.: (1869) p. 9; KOEHLER, H. K. E.: vol. VI, 5; FURTWÄNGLER, A.: (1896) p. 43, nº 9; WALDHAUER, O.: vol. II, pp. 17 y ss, nº 108, lám. XIX; HOWARD, S.: (1982) pp. 111- 113; KALVERAM, K.: pp. 208-210.

VASO MEDICI (N53)

LPR: 12 *Un Vaso ó jarron adornado de baxos relieves de Vila Medicis // 14 Algunos pedazos de dhos jarrones o vasos*

LTR: N° 15 *Parte de un gran vaso ó jarron q^e está en Vila Medicis // N° 17 Varios pedazos de dichos vasos // N° 64 Parte de uno de los grandes vasos de Vila Medicis*

Inventario de 1804: *Baxos Relieves (...) (52) Figura vaciada en yeso, del Jarron numº 5, que sostiene el Sacrificio de Ifigenia. // (54) Figura vaciada en yeso del Jarron nº5 //(64) Una Figura de Diana con la Ballesta en la mano izquierda, yeso vaciado de un Jarron de media vara escasa de alto// (74) Una Figura del Jarron numº5 // (76) Una Figura del numero 5 // (78) Una Figura del Jarron numero 5*

Original en la Galleria degli Uffizi, inv. nº 307

Entre la lista provisional y la definitiva con los vaciados para enviar a Madrid, redactadas por Preciado de la Vega, hay algunas diferencias. En la primera se indicaba un vaso con relieves de Villa Medici, y otro compañero, lo que nos hace pensar en el Borghese con el que habitualmente formaba pareja, cuya descripción parece expresar que se mandarían las cráteras completas. Sin embargo en el elenco definitivo se enumeran “partes” de dichos vasos. En Madrid sólo se conservan fragmentos, pero a Dresde, según los dibujos de Matthäi debieron llegar íntegros, aunque en la actualidad ya no existen. Es difícil afirmar por tanto, qué es lo que llegó en realidad a la Academia de San Fernando, pero lo cierto es que en el presente sólo contamos con “partes” de aquellos.

En el informe redactado por Mengs para el gran duque de Toscana sobre el estado de las obras de Villa Medici y las que en su opinión deberían transportarse a Florencia, se expresaba: *In primo luogo non essendovi in quella celebre raccolta di Firenze nessuna cosa notevole di Bassi Rilievi antichi, sarebbe utile di trasportavi il magnifico Vaso antico, con il basso rilievo d'Ifigenia, questo però ha bisogno alcuni restauri essendo molto ripezzato.*

Gracias al consentimiento de Pedro Leopoldo, el artista pudo formar vaciados de algunas de las esculturas que él había valorado en la villa sobre el Pincio y que han sido analizadas más extensamente en un capítulo del presente trabajo.

Este vaso era descrito como el *pilo de marmo bianco storiato delle historie d'Ifigenia* en el inventario de Villa Medici de Roma elaborado en 1598 y hay pruebas que indican que estaba en la colección Medici casi treinta años antes. Fue trasladado a Florencia en 1780 y expuesto poco después en los Uffizi.

Que la obra gozó de gran popularidad lo demuestran las numerosas estampas que se le dedicaron. La más antigua es de Stefano della Bella, fechada en 1656 y Bellori la calificaba “*Arte Phidiaca*” como anotó bajo la estampa de Bartoli.

Fueron muchas las copias en distintos materiales que se hicieron tanto de este vaso como del Borghese, con el que formaba pareja en numerosas ocasiones y juntos se utilizaron en los siglos XVIII y XIX como decoraciones de jardines.

El asunto del friso había sido interpretado a finales del siglo XVI como la leyenda de Ifigenia y esto fue repetido por Sandrart y Bellori entre otros. Este último identificó las figuras de Aquiles, Ulises y Agamenón a la derecha de Ifigenia, que agachada se cobija bajo del altar de Ártemis, que sostiene el arco en la mano izquierda. Amelung apuntó que la diosa era un añadido de un restaurador y aunque son muchas las teorías que se han propuesto sobre el tema que trata y la identificación de los personajes, ninguna de ellas se ha admitido plenamente.

Fue catalogado por Mansuelli como obra neoática de la segunda mitad del siglo I d.C. y por Grassinger más recientemente, en la segunda mitad del siglo I a.C. entre la república tardía y la primera etapa augustea.

Bibliografía: SANDRART, J. von. : (1675-9) vol. I, i. IV; BARTOLI, P. S.: (1693) láms. 18-19; LANZI, L.: pp. 97-99; DÜTSCHKE, H.: pp. 239-241; AMELUNG, W.: (1897) pp. 79-80; BOYER, F.: (1929) p. 268, n° 336; MANSUELLI, G.: vol. I, pp. 189-192; BECATTINI, M. y otros: pp. 347 y ss.; GRASSINGER, D.: (1991) pp. 163 y ss., láms. 38- 47, 207, 220, 253.

VASO BORGHESE (N54)

LPR: 13 Otro vaso compañero a este dho // 14 Algunos pedazos de dhos jarrones o vasos

LTR: N° 16 Otra parte igual a esta de otro vaso compañero // N° 17 Varios pedazos de dichos vasos // N° 65 Otra parte semejante del vaso compañero.

Original en el Museo del Louvre, inv. n° MA 86

Como en el caso del *vaso Medici* (N53) no sabemos con total seguridad si llegó la obra completa o sin por el contrario sólo se enviaron “partes” de ella. Esto segundo sería lo más probable, ya que hasta ahora sólo se ha localizado y restaurado un fragmento de la *crátera Borghese* en la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Junto al *Medici*, con el que muy frecuentemente formaba pareja, fueron los vasos de mármol más admirados de la antigüedad, y como el anterior también fue atribuido a Fidias. Se los comparaba con frecuencia y ambos fueron reproducidos en multitud de ocasiones en distintos materiales y tamaños.

Lo documentó Flaminio Vacca en 1594 en el jardín de Carlo Muti y explicaba que había sido descubierto junto con el *Sileno con Baco Niño* en las propiedades de aquél, que eran parte del solar de los jardines de Salustio cerca del actual Casino Massimo. En 1645 el vaso ya estaba en la Villa Borghese y el veintisiete de septiembre de 1807, Napoleón Bonaparte, cuñado del príncipe Camillo Borghese, lo compró junto con las demás antigüedades Borghese; razón por la que fue trasladado a París entre 1808 y 1811.

El relieve representa una escena báquica en la que distintos personajes bailan, tocan instrumentos musicales o ayudan y sostienen a compañeros ya demasiado ebrios.

Desde finales del siglo XIX se ha venido reconociendo como ejemplar importante de escultura de taller neoático, y dado que se encontraron dos versiones del vaso con otros mármoles en un barco hundido, que iba con rumbo a Atenas poco después de la época de Sila, se considera probable que el taller fuera ateniense.

Bibliografía: VACCA, F.: Mem. 59; PERRIER, F.: láms. 10-11; HAUSER, F.: pp. 84-87; REINACH, S.: (1897) vol. I, p. 29; LANCIANI, R.: p. 419; BIEBER, M.: (1961) pp. 184-5; HASKELL, F. y PENNY, N.: pp. 346-347; GRASSINGER, D.: (1991) pp. 181 y ss., láms. 83-90;

EROS DURMIENDO (N55)

LPR: 40 *Cupido q^e duerme q^e está en Turin*

LTR: N° 18 *Un Cupido o sea Amorino q duerme: el original està en Turin. De este và la forma q se hizo en el modo dela dicha al num° 13 en otro num° // N° 71 La forma del Cupido q duerme,q và en el num° 18*

LE: n° 70

Inventario de 1804: *Estatuas (...) 69. Cupido durmiendo, alto tres quartas // Lista que ha entregado el Portero Joseph Pagnucci de los Moldes que tiene en su poder y pertenecen á la Rl Academia de Sn Fernando. El Cupido durmiendo*

Original en el Museo di Antichità, Turín, inv. n° 286

Del *Eros durmiendo*, conservado en el Museo di Antichità de Turín, se envió desde el taller romano del artista el vaciado y una forma del mismo.

El pequeño erote duerme sobre la piel de un león, motivo por lo que se le denominó en ocasiones *Genio de Hercules*, o *Genio del sueño*. El lugar del hallazgo de esta pieza es desconocido y existe una réplica muy similar en Viena.

Los añadidos antiguos, que hoy nosotros podemos todavía observar al menos en la lámina de López Enguñados, están quitados actualmente en el original, es decir el antebrazo izquierdo, parte de la mano derecha y de ambas piernas, la sección superior del ala izquierdo y casi todo el ala derecha, así como parte del moñito.

Bibliografía: REINACH, S.: vol. I, p. 353; SÖLDNER, M.: vol. I pp. 120 y ss., lám. 2.

MEDIA FIGURA COLOSAL (N56)

LPR: 65 *Media figura colosal q^e esta en el Vaticano de medio abaxo, celebre p^r los paños i modo de plegar*

LTR: N° 19 *Media figura Colosal de medio abaxo, celebre por los paños del Vaticano*

Inventario de 1804: *Fragmentos de Estatuas vaciadas en Yeso(...) 5. Uno de Estatua viril, desde el vientre abaxo esta vestida, tiene sandalias griegas, el original fue hallado en la excabacion de Castronovo cerca de civita vecchia.*

Original en los Museos Vaticanos, Museo Pío Clementino, Vestibolo Rotondo, inv. n° 1138

Como dice la lista provisional de los vaciados que se enviarían a Madrid, esta figura era *celebre p^r los paños i modo de plegar*, y quizás fueron dichas características las que condujeron a Mengs a incluirla dentro de su colección.

El original de esta estatua fue hallado en Castrum Novum en Civitavecchia a la orilla del mar, de ahí el particular estado de la superficie, y representa la parte inferior de una escultura masculina con himación y sandalias.

La pierna izquierda está ligeramente retrasada por lo que el talón del pie derecho se levanta apoyándose en la punta del pie que se gira hacia afuera. Entre las piernas se ciñen los pliegues del manto dispuesto hacia el muslo derecho y el himación reposaría seguramente sobre el hombro o el brazo izquierdos. La pesadez del ropaje está excelentemente interpretada con grandes y profundos plisados que consiguen un interesante juego de claroscuro. Las sandalias con altas suelas y fuertes ataduras no están finamente elaboradas pero presentan gran impresión decorativa. Se ha venido definiendo, por su tamaño colosal, como la estatua de un dios, posiblemente Asclepio, o como un retrato, a pesar de llevar las mencionadas sandalias, que para Amelung resultarían más cómodas que elegantes.

Algunos historiadores han conjeturado que podría tratarse del fragmento de un original griego y por el tipo de vestimenta se ha puesto en relación en ocasiones con el mausoleo de Briaxis.

Bibliografía: REINACH, S.: vol. IV, p. 395; BRUNN, H. von y BRUCKMANN, F.: p. 593; AMELUNG, W.: (1908) vol. II, pp. 21 y ss., nº 4; HELBIG, W.: vol. I, nº 253 (W. FUCHS).

ESPINARIO (N57)

LPR: 57 *El Fiel q^e se saca la espina del pié, q^e esta en Campidilio.*

LTR: N° 20 *El Fiel q^e se saca la espina del pie q^e està en Campidolio*

LE: N° 64

Inventario de 1804: *Estatuas (...) 72. El Joven sacandose la Espina.// Estatuas (...) 94. El Joven de la Espina repetido.*

Original en los Museos Capitolinos. Palazzo dei Conservatori, Sala dei Trionfi, inv. nº 1186

En 1471 la estatua del *Espinario* fue donada por Sixto IV, junto con las también ejecutadas en bronce, el *Camilo*, la *Loba* y una *cabeza colosal de Constantino*, al pueblo de Roma, y trasladadas al Palazzo dei Conservatori. El *Espinario* estaba ya documentado entre 1165 y 1167 a las afueras del Palacio Laterano y fue identificado y denominado de muy distintas maneras a lo largo de la historia. En el siglo XII fue descrita como Absalón, la belleza masculina más conocida del Antiguo Testamento, y Maffei con la caracterización más aceptada durante el siglo XVII y buena parte del XVIII, lo reconocía como Marcio, un joven pastorcillo que había llevado al Senado Romano un mensaje con gran prontitud, deteniéndose sólo para sacarse una espina del pie. A finales del XVIII, los eruditos aseguraban por su parte

que era uno de los monumentos más primitivos de conmemoración de un vencedor en los juegos griegos.

La escultura representa un joven de unos doce años sentado en una roca y examinando la planta de su pie izquierdo de la que parece extraer una espina clavada. El muchacho atrae su pie hacia la rodilla izquierda con la mano, el torso girado hacia la derecha y la cabeza inclinada cerrándose en dirección al pie. Como resultado la cara es prácticamente invisible, y es posible que en la Antigüedad estuviera situada en un pedestal elevado.

Las formas del cuerpo son simples y jóvenes, con una leve delineación en los músculos. El pecho y el estómago son firmes, el ombligo está apenas indicado y las piernas y brazos son esbeltos. El modelado de la parte posterior del cuerpo es de particular belleza y expresa la perfección de la tersura de la juventud.

La cabeza estuvo separada y fijada otra vez igual que el brazo derecho. La obra fue vaciada con algunas imperfecciones que se cubrieron con parches irregulares y los ojos incrustados de otro material, inicialmente pudieron ser de plata y las pupilas de una pasta oscura. La superficie de los labios estaba cubierta finamente por una capa de oro.

Fue muy conocida y copiada ya desde el Renacimiento y se valoró desde el inicio el fácil naturalismo de una postura no estudiada, aunque algunos observando la cabeza hallaban en ella cierta rigidez arcaica. Se han descubierto otras versiones antiguas en mármol, invenciones helenísticas sin el arcaísmo por lo que respecta a la cabeza y se ha propuesto que el *Espinario* es una imitación del último período republicano o del primer período imperial, en el que el naturalismo del prototipo helenístico se hace más agudo al añadirle la cabeza, copiada o posiblemente tomada literalmente, de una cabeza griega anterior.

Bibliografía: CAVALLERIIS, G. B. de. : vol. I, II, p. 74; PERRIER, F.: p. 42; MAFFEI, P. A.: n° XXIII; STUART JONES, H.: pp. 43-47; HELBIG, W.: vol. II, n° 1448 (W. FUCHS); ZANKER, P.: pp. 71 y ss., láms. 57 y ss.; BOBER, P. P y RUBINSTEIN, R.: pp. 188-189, lám. 188b; HASKELL, F. y PENNY, N.: pp. 221-224.

DISCÓFORO (N58)

LPR: 28 *El Jugador de Disco, q^e fué a Inguilterra*

LTR: N° 21 *Un Jugador de Disco, q fuè a Ingalterra*

LE: n° 51

Inventario de 1804: *Estatuas (...) 40. El Jugador del Disco // Estatuas (...) 52. El Jugador de Disco repetido del num° 40.*

Original en Liebieghaus Museum, Frankfurt, inv. n° 2608

El *Jugador de Disco* fue una de las obras copiadas por Velázquez en Roma, y algo más de un siglo después también por Mengs en el taller de Bartolomeo Cavaceppi.

La escultura había sido encontrada cerca de Porta Portese, a mediados del siglo XVI, en las tierras de la familia Vettori, de la que pasó posteriormente a la colección Vitelleschi. En dicha propiedad se hallaba, sin cabeza ni mano derecha, cuando se interesó por ella el pintor de Felipe IV, quien la mandó completar con un retrato de Ptolomeo de Mauritania, que en aquel momento poseía la familia Caetani y hoy conservado en los Museos Vaticanos.

Cavaceppi la adquirió en los años 1760 y estaba incluida en su “*Raccolta*” con la leyenda: “*Discobolo. Presentemente esistente in Inghilterra. Sembra essere della stessa mano, di cui è il famoso gladiatore o pancraziaste situato nella villa Borghese, cioè di Agasia figliuolo di Dositeo da Efeso*”.

El artista alemán debió conseguir un vaciado del mismo, mientras la escultura estuvo en posesión de su amigo el restaurador, al que se debe seguramente la composición de la cabeza que el mármol presenta.

Cavaceppi se la vendió antes de 1768, año de publicación de la “*Raccolta*” al diletante Locke, a quien la compró Charles Ducombe por 341 libras. En 1879 el palacio de Ducombe Park sufrió un incendio, del que se salvaron el *Moloso* (N96) y el *Discóforo*, expuestos desde entonces en la “Queen Mary’s school for girls” y subastados en 1989.

Si tenemos que creer a Baretti, que equivocadamente pensaba que Algardi había elaborado la cabeza para el *Discóforo* encargado por Velázquez, *Mengs (...) sent Mr. Lock, the present Proprietor of the Statue, a drawing of it, giving him two different views of it, by which it appears, that Algardi’s head stoops a little more than this, and has a fillet round it, which this has not.*

El grabado de López Enguñados reproduciría el modelo en yeso de Mengs, ya que éste conservaba el tronco de palmera que le sirve de apoyo al mármol junto a la pierna izquierda, innecesario en la copia en bronce comisionada por Velázquez a Giovanni del Duca y Cesare Sebastiani, y que tampoco heredó el vaciado procedente del mismo y conservado así mismo en la Academia.

El *Discóforo*, datado en torno al 90 d.C., copiaría en mármol un original griego de bronce del siglo IV a.C. ejecutado por Naucides, que representa un atleta en el momento anterior a lanzar el disco.

Bibliografía: CAVACEPPI, B.: vol. II, nº 42; BARETTI, J.: pp. 20-21; CLARAC, F. de: 863, 2196; REINACH, S.: vol. I, p. 527; MICHAELIS, A.: (1882) pp. 295-296; VERMEULE, C.C.: p. 135, lám. 43; ARNOLD, D.: pp. 262 y ss., láms. 12b, 13b; PICON, C. A.: pp. 29 y ss.; BOL, P. C.: (1996);

BOSCHUNG, D. y HESBERG, H. von.: pp. 115-116, lám. 85, 86,1-2, 87, 1-2; KIDERLEN, M.: “La versión en bronce del *Discóbolo Vitteleschi*” en LUZÓN NOGUÉ, J.M. (ed.): (2007) pp. 305-313.

PARIS (N59)

LPR: 39 *El Pastor Paris*

LTR: N° 22 *El Pastor Paris con la manzana de la Discordia, con otro numº y la forma de este yeso hecha en el modo q las demas // N° 72 La forma del Pastor Paris q y en el numº 22*

LE: nº 7

Inventario de 1804: *Estatuas (...) 93. Paris vara y media de alto // Lista que ha entregado el Portero Joseph Pagnucci de los Moldes que tiene en su poder y pertenecen á la Rl Academia de Sn Fernando. (...) El del Pastor Paris*

Original en J. Paul Getty Museum, Los Angeles

Paris con el gorro frigio que lo caracteriza, viste un corto quitón y sostiene con la mano izquierda un *pedum* y con la derecha la manzana de oro que el joven pastor debía destinar a la diosa más bella, originando con dicho acto la guerra de Troya.

Winckelmann lo incluyó en su *Monumenti antichi inediti* con la propuesta de que había sido fuertemente restaurado y que no se trataba de un *Paris* sino de un joven sacerdote de Cibeles y la estatua, que había gozado de gran estima y notoriedad durante el Neoclasicismo, fue anotada por él como perteneciente a la colección de Lyde Browne, donde pudo ser dibujada a mediados del siglo XVIII por Giovanni Battista Cipriani, aunque es probable que en aquel momento, o poco después de la publicación del libro del erudito alemán ya se la hubiera vendido a Rockingham. Es posible que Lyde Browne la vendiera porque se había dado cuenta que más que una antigüedad se trataba de una falsificación.

No parece que hayan sobrevivido documentos sobre el origen de la pieza, que nunca ha sido desmontada y es difícil, si no imposible, decir si hay algo de original antiguo en el núcleo de esta imagen restaurada, y si es así, trazar que queda de ello en este pastiche.

El soporte en forma de tronco de árbol con una carnosa corteza es una característica del siglo XVIII y hace casi improbable que se trate de una obra antigua; además el mármol del apoyo es el mismo que el empleado en el cuerpo, que en algunas partes está parcheado “como” si estuviera restaurado. Se piensa que la cabeza es antigua, así como los pies y parte del plinto, aunque otras teorías apuntan a que la pieza sería totalmente moderna.

En el tronco se puede leer una inscripción “48 I.B.” sobre cuyo significado se han hecho muchas especulaciones, la más escandalosa es que esta era la firma de Giambologna, aunque

como señala Penny lo más verosímil sería que fuera un número de inventario junto a una I.B. como iniciales de Lyde Browne, confundidas por el artesano italiano.

Rockingham creía por su parte que el *Paris* que poseía era una antigüedad y le encargó a Nollekens las esculturas de las tres diosas del Olimpo que completarían el *Juicio de Paris* y que se convertiría en uno de los grupos narrativos más ambiciosos creados por el escultor británico. La composición resulta de un tipo inusual, con las figuras interactuando a través de un considerable espacio y formando parte de ella una obra antigua, o más bien una obra que quería ser vista como antigua.

Quizás Nollekens fuera recomendado al aristócrata por Lyde Browne, para la realización de las tres figuras femeninas, aunque una conexión más factible sería James Stuart, que había actuado en nombre del escultor en Londres, disponiendo una exposición con las obras que éste mandaba de Roma, y que además era el arquitecto jefe contratado por Rockingham para su residencia en Wentworth, y que había sido en ocasiones el *arbiter elegantiarum*, por lo que estaba verdaderamente en posición de recomendar a Nollekens para un encargo de este tipo. El artista hizo una pequeña figura en barro, conservada en el Victoria & Albert Museum, sobre el tema como boceto, en la que Paris aparece sentado con gorro frigio con la manzana y un perro a los pies, rodeado de las diosas que le solicitan su opinión. Sin embargo como ya existía la imagen del joven príncipe troyano en la colección de Rockingham tuvo que adaptar a ella las representaciones de Atenea, Hera y Afrodita que le acompañarían.

El quince de julio de 1986 el administrador del Fitzwilliam Settlement lo vendió a Christie's en Londres, pasando poco después al J. Paul Getty Museum, una serie de estatuas que habían formado parte de la colección de esculturas de Wentworth Woodhouse, la gran casa en Yorkshire, comenzada por el primer, y concluida por el segundo marqués de Rockingham en el siglo XVIII, y por tanto una de las residencias de los condes Fitzwilliam, entre las que se encontraban las integrantes del *Juicio de Paris*.

Penny suponía que el *Paris* debía haber sido ofrecido ya en venta en 1949 como indicaba el catálogo "*Fine Antiquities, including the property of the late Geoffrey Bennison, Esq*", en el que se citaba *A fine marble statue "Paris with apple in hand"*

Bibliografía: WINCKELMANN, J. J.: *Mon. Ined.*(1821) p. 205, lám 152; NEVEROV, O.: p. 39, lám. 57; PENNY, N.: pp. 5-34; FUSCO, P. y otros: p. 97; SCOTT, J.: pp. 138 y ss., lám. 96; TRUE, M.: pp. 3-4.

MERCURIO (N60)

LPR: 67 *Un Mercurio apoyado a un tronco con Capacete o pileo, q^e está en la Farnesina donde se trasportaron las antigüedades del Palacio Farnese*

LTR: N° 23 *Un Mercurio apoyado a un tronco con Pileo i bolsa del Palacio Farnese*

LE: n° 41

Inventario de 1804: *Estatuas. (...) 5. Mercurio apoyado el codo derecho sobre una maza en forma de horquilla, con la bolsa en la mano izquierda, y Pileolo alado, alto mas de siete quartas.*

Lugar de conservación del original desconocido

Además de un *Mercurio* en mármol en los Uffizi, existió una copia de éste en bronce en el palacio Farnese, que irónicamente generalizó la fama de la obra por toda Europa, elaborada por Guglielmo della Porta y que había pasado por herencia de Margarita de Austria y Parma a su cuñado el cardenal Farnese. El conservado en Florencia había sido mencionado por Aldrovandi a mediados del siglo XVI como existente en el Belvedere del Vaticano, de donde habría pasado a la ciudad toscana, por donación a los Medici durante el papado de Julio III. En el libro de Cavalleriis se incluía un grabado de aquél con la leyenda: *Mercurius In ædibus Farnesianis*.

Durante el siglo XVIII se tenía un concepto muy elevado de esta figura según Gori, y el prototipo fue reproducido con frecuencia suscitando el interés de pintores y escultores. Lanzi después de la reorganización de los Uffizi en 1807 decía que se había encontrado digno de ser copiado en bronce y colocado en la real colección Farnese.

Fue esta réplica del siglo XVI la que llegó a gozar de mayor estima que el propio original y parece que Maffei confundió los dos, al describir el bronce Farnese como mármol en su texto, a pesar de que la inscripción que acompañaba el grabado identificaba correctamente el material. El erudito italiano creía que se trataba de una pieza de la antigüedad, como también pensaron Caylus y algunos viajeros de Roma.

Según Riebesell, el bronce se habría transportado a Nápoles junto con otras propiedades Farnese, por deseo de los Borbones, en 1786, y actualmente se desconoce su localización.

El yeso de Mengs reproducía el *Mercurio* que se encontraba por aquel entonces en la Farnesina, como se especifica en el elenco de los vaciados enviados a Madrid; y López Enguñados en 1794 lo dibujó apoyado en una maza, como el bronce de della Porta, y no en un tronco de árbol, como el mármol de Florencia, y así era también descrito en el inventario de 1804 de la Academia de San Fernando.

Winckelmann sabía muy bien que el bronce, entonces en Roma, reproducía el mármol de Florencia, y se refiere a ambos sólo para ilustrar ejemplos de la postura de piernas cruzadas en las esculturas de la Antigüedad.

Las manos y los atributos que sostienen, así como el casco alado, fueron creados durante el Renacimiento, por lo que originariamente podría no representar a *Mercurio*, sino más bien como sugiere la piel de animal sobre el tronco en el original de los Uffizi, a un sátiro o personaje en relación con el círculo dionisiaco, por lo que sería más correcto que portara en la mano una flauta o un *lagobolon*. Mansuelli la catalogó como la estatua de un joven o sátiro, hecha de una combinación de elementos praxitelianos, probablemente en la generación siguiente a la muerte del propio Praxíteles, pero posiblemente muy posterior.

Bibliografía: ALDROVANDI, U.: p. 214; CAVALLERIIS, G. B. de. C.: vol. III, lám 29; MAFFEI, P.A.: lám. 57; GORI, F.: vol. III, láms. XXXVIII-XXXIX; BIANCHI, G.: p. 57; WINCKELMANN, J.J.: (1776) p. 324; LANZI, L.: p. 39; DAVID, F.A.: vol. III, láms. XXXVI-XXXVII; CLARAC, F. de: láms. 660, 1518; REINACH, S.: vol. I, p. 364; HEYDEMANN, H.: p. 75; KLEIN, W.: p. 408, nº 2; MANSUELLI, G.: vol. I, pp. 50 y ss.; HASKELL, F. y PENNY, N.: pp. 294-296; RIEBESELL, CH.: p. 54; ANGELICOUSSIS, E.: pp. 170-171, lám. 95,2; WINCKELMANN, J.J.: (ed. 2007), *Katalog der antiken Denkmäler*, p. 234, nº 509.

ATLETA (N61)

LPR: 53 *Una estatua de un Atleta*

LTR: N° 24 *Estatua de un atleta*

LE: nº 46

Inventario de 1804: *Estatuas (...) 6. Un Atleta, con un pomo en la mano derecha, dos varas escasas.*

Original en el Altes Museum de Berlín, inv. nº K 233

Aunque la descripción de la lista de transporte no aportaba muchos datos sobre las características de este modelo, la comparación de un dibujo de López Enguñados con la *Raccolta* de Cavaceppi nos llevó a identificarlo con el original de un atleta en mármol pentélico conservado actualmente en Berlín.

La estatua que había sido comprada por Cavaceppi en Roma y restaurada por él mismo, fue incluida en su catálogo con la inscripción: “*Or esistente in Germania presso Sua Maestà Prussiana*”. Efectivamente el joven atleta representado en pie, desnudo, junto a un tronco de palmera que le sirve de apoyo a la pierna derecha, fue comprado por el rey de Prusia e

instalado inicialmente en el Neuen Palais de Potsdam, de donde pasó al Altes Museum de Berlín.

En 1903 se le retiraron los brazos que el restaurador romano le había añadido, en una de cuyas manos debió esculpir un frasquito de ungüento o un instrumento de los que usaban los deportistas en las competiciones.

La escultura fue fuertemente restaurada: la cabeza con el cuello, el antebrazo izquierdo y ambas piernas por debajo de las rodillas, así como la parte delantera del pie derecho, todo el pie izquierdo y muchos fragmentos del plinto fueron adaptados y pegados.

Se le añadió en mármol además la mitad de la nariz, parte del labio superior, el borde de la oreja derecha, la parte superior del tronco de palma, algunas zonas del cuello, una parte del muslo derecho, el pene, un fragmento de la rodilla derecha y parte del pulgar del pie derecho. El antiguo plinto fue encajado en una estructura cuadrangular y se le añadió una hoja de parra de mármol o yeso ocultando el pene que posteriormente se le retiró. Toda la obra fue pulida por Cavaceppi, con especial esmero en el rostro y el vello pubiano fue borrado.

La obra copiaría un original griego en bronce, posiblemente del vencedor de un encuentro deportivo, de finales del siglo IV a.C.

Bibliografía: CAVACEPPI, B.: vol. II, n° 47; CLARAC, F. de: vol. V, lám. 857, n° 2172; CONZE, A.: (1891) p. 184, n° 471; FURTWÄNGLER, A. : (1893) p. 597; BRUNN, H. von y BRUCKMANN, F.: 717-718; BLÜMEL, C.: vol. V, p. 21, láms. 45- 46; HOWARD, S.: (1982) pp. 129 y 260.

CENTAUROS FURIETTI (N62-N63)

LPR: 5 i 6 *Los dos centauros de Furietti, q^e hoy estan en Campidolio*

LTR: N° 25 *Uno de los Centauros de Furietti, puestos yà en Campidolio con la cifra © sobre la cubierta de la caxa i el sobreescrito de flanco*

N° 26 *El otro Fauno compañero cifrado del mismo modo*

LE: n° 83 y n° 84

Inventario de 1804: *Estatuas (...) 19. Un Centauro, con las manos atadas atrás, de los dos que llaman de Furietti.// 21.Otro Centauro, con el brazo derecho levantando y riendo.// 79. El Centauro repeticion del num° 19 // 80. El Centauro repeticion del num° 21.*

Originales en los Museos Capitolinos, Salone, inv. n° 658

El gusto por este tipo de esculturas debió ser notable en la Academia de San Fernando como demuestra que el marqués de Grimaldi escribiera en 1776 al secretario de la Academia, Antonio Ponz, informándole de que el pintor alemán había realizado a ésta la donación de sus

modelos de yeso y moldes y que se había tomado además la disposición de comprar el *Gladiador moribundo* y los dos *centauros Furietti*. En 1777, es decir antes de que llegaran los vaciados procedentes de Roma y Florencia, entre los que también se incluirían los *Centauros* y el *Gladiador*, se comenzaron las diligencias para comprar a Esteban Gricci los vaciados de los famosos *Centauros de Furrieti*, quizás por desconocimiento de las piezas que constituirían el legado de Mengs. Gricci era uno de los componentes de la saga de artistas italianos que habían llegado a Madrid para impulsar y trabajar en la Fábrica de Porcelana del Retiro, lugar en el que también se conservaban vaciados.

Mengs debió conocer el interés de la Academia por estas dos figuras y por ello las incluyó en el lote de las que tenían que viajar a Madrid, quedándose él sin ninguna de ellas en Roma, como indica el hecho de que en Dresde no se conserven.

El pintor pudo conseguir los dos yesos, bien a través de Cavaceppi, que los había restaurado, o bien a través del Museo Capitolino, al que también debió tener un relativamente fácil acceso como prueba el gran número de modelos procedentes de dicha colección.

Los vaciados más antiguos conocidos hechos a partir de estas estatuas parecen ser los que Nollekens adquirió a Cavaceppi el año en que dejaron de ser de propiedad particular y entraron en el Museo Capitolino. El propio restaurador, ya en 1768, tenía a la venta copias a tamaño natural en mármol blanco como él mismo indicaba en su *Raccolta*: “*N’esiste presso di me una copia fattane da me stesso con somma diligenza in marmo bianco, e della stessa grandezza dell’antico.*”

Fuera como fuere que Mengs los consiguió, los envió a España con especial cuidado, cada uno de ellos en una caja individual, y seguramente montados en una sola pieza, como explica que se tomara la precaución de señalar en la caja la posición en que estaban embalados, con la cabeza hacia arriba, para prevenir posibles daños en su transporte.

Actualmente se conservan tres parejas de *Centauros* en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en las que pueden observarse técnicas constructivas muy parecidas. Ello dificulta la identificación de los que pertenecerían a la colección del pintor alemán, y se explica por las semejanzas que debían presentar los vaciados adquiridos por éste y los ejecutados por los Gricci, que tenían los mismos conocimientos y habilidades que sus compatriotas los formadores italianos. Lo único que se puede determinar al analizarlos es que todos los ejemplares en yeso que conserva la Academia fueron realizados de manera muy similar y en el mismo periodo de tiempo.

Los *Centauros capitolinos*, creados en un impresionante mármol bigio morado, fueron encontrados en diciembre de 1736, en las excavaciones del cardenal Alessandro Furietti en la

Villa Adriana de Tívoli, donde al parecer se exponían en un salón con cúpula del palacio pequeño. Después de largas negociaciones con el cardenal Albani, que actuaba en representación del Papa, y de grandes sumas ofrecidas posteriormente por los ingleses a los herederos de Furietti, los *Centauros* fueron comprados para el Museo Capitolino por Clemente XIII en 1765, como indica la inscripción del pedestal.

Las posibilidades decorativas ofrecidas por tratarse de una pareja realzaban claramente el atractivo de los *Centauros*, que fueron copiados en infinidad de materiales y medidas, para adornar jardines, vestíbulos de entrada o chimeneas.

El *centauro joven*, con los cabellos y las patillas rizadas en torno a las orejas puntiagudas, trota alegremente sosteniendo en la mano izquierda el *pedum* y sobre el hombro y brazo derecho una piel de jabalí o cerdo. La mano derecha se levanta y está restaurada como chasqueando los dedos mientras la cara sonriente se gira en la otra dirección. En el tronco de árbol, que sirve de soporte, se observan una rama de pino y una siringa en relieve. Se marcan líneas de vello y venas en el cuerpo y la cola se alza juguetona. En el dorso hay un resto de hierro roto, que indica el lugar en el que estaría situado el Eros sentado como en la réplica del Vaticano (Sala degli Animali).

Están restaurados la punta de la nariz, las orejas y rizos del pelo; la mano izquierda y el *pedum*, la mano derecha y la muñeca, algunos parches en los hombros, la piel de la zona de las costillas, la pezuña anterior derecha y el apoyo, la mitad de la pata anterior izquierda (la pezuña es antigua), la parte inferior de la parte trasera de la pata y la pezuña derechas, el soporte entre las patas, la cola, gran parte del plinto con la parte inferior del soporte incluyendo la siringa y muchas de las ramas de las piñas.

El *centauro viejo* por su parte está representado con espeso cabello levantado, poblada barba, orejas puntiagudas y al trote. Sus manos están atadas a la espalda y tiene una piel de pantera sobre el hombro izquierdo. La cara barbada girada hacia el hombro derecho tiene una expresión de dolor, pues seguramente el Eros que debía estar sentado a su grupa lo estaría mortificando como sucede en otras réplicas. En el tronco de árbol que sirve de soporte hay un par de castañuelas en relieve y la cola se sacude contra el flanco. Las venas están duramente marcadas especialmente en las patas, los músculos son prominentes pero no ejecutados de un modo preciso, y mechones de vello pueden apreciarse incisos sobre el pecho, hombros y otras partes. En el dorso de la figura hay restos de dos *puntelli*, donde debía ir fijado el Eros como en la figura del Louvre.

Están restaurados parte del cabello, la barba y la piel de animal, la ceja izquierda, algunos dedos y la parte central de la pata izquierda trasera.

En estas dos esculturas de la villa de Adriano se buscaba evidentemente el contraste entre los efectos del deseo sexual de un joven y un hombre maduro. Como se ha comentado ambos debían tener como jinetes a sendas figuras de Eros y mientras el uno era estimulado y gozaba de ello, el otro se sentía atormentado como dejaban vislumbrar sus gestos y expresiones.

En las dos esculturas se distinguían inscripciones griegas de Aristeas y Papías de Afrodisias, los originales en bronce pertenecen al helenismo tardío. El carácter superficial de la obra, y la ejecución orgánica de los músculos, indica la misma época, pero las esculturas son evidentemente copias de antiguos bronce. El método del trabajo del bronce está repetido en los bucles sueltos del pelo, y el modo en que el vello del cuerpo está inciso en el mármol de estas copias que el emperador Adriano debió encargar a partir de bronce anteriores procedentes del Mediterráneo Oriental.

Bibliografía: FICORONI, F.: (1744) p. 64; FICORONI, F.: (1757), p. 128; CAVACEPPI, B.: vol. I, láms. 26-27; RIGHETTI, P.: lám. XXIV, pp. 34 y 35; WINNEFELD, H.: p. 152; STUART JONES, H.: pp. 274- 278, nn 2 y 4; SQUARCIAPINO, M.: pp. 16, 21, 32 y ss.; AURIGEMMA, S.: (1961) p. 140; BIEBER, M.: (1961) p. 140; HELBIG, W.: vol. II, nº 1398 (STEUBEN, H. v); SMITH, R.R.R.: pp. 131- 132; BARBERINI, M.G.: (1993) pp. 23-35.

FAUNO EN REPOSO (¿?) (N64)

LPR: 47 *Un Baco Joven con una piel p^r el pecho, q^e fue a Inghilterra*

LTR: N°27 *Un Baco Joven conpiel de animal sobre el pecho, q fuè a Inglaterra*

LE: nº 22

Inventario de 1804: *Estatuas (...) 13. El Fauno descansando con el brazo derecho sobre un tronco, dos varas de alto.*

Original en Petworth House, West Sussex, Inglaterra.(¿?)

Aunque no sabemos con exactitud a qué original se refiere esta entrada del listado, podríamos sospechar que se trata de una réplica del *Fauno en reposo* de Práxiteles, ya que fue una obra muy popular, copiada en numerosas ocasiones y que el pintor pudo además utilizar como inspiración en un dibujo preparatorio para el fresco de la *Apoteosis de Hércules* en el Palacio Real de Madrid (fig. 7).

En el reverso de otro dibujo, conservado en una colección privada, se encuentra el fragmento de un estudio para uno de los acompañantes de la diosa Cibeles en la *Apoteosis* (fig. 8), que recuerda a este tipo de faunos, la posición es muy similar en las piernas y la mano que apoya en la cadera.

Entre los distintos yesos de esta escultura conservados en la Academia de Bellas Artes de San Fernando procedentes de distintas colecciones, el que presenta las características técnicas más parecidas con los vaciados del pintor es este modelo.

Todo el peso descansa sobre la pierna izquierda y por el contrapuesto apoyo del codo derecho sobre un tronco de árbol, el cuerpo adopta una pose sinuosa. Los miembros, casi de un efebo aún impúber, son ágiles y elegantes, y la desnudez queda interrumpida por la piel de pantera que atraviesa su pecho a modo de bandolera. Esta indumentaria típica de los personajes del círculo dionisiaco, está anudada sobre el hombro más alto, colgando sobre el pecho la cabeza del animal. Los distintos ejemplares han sido restaurados generalmente con un instrumento musical en la mano derecha.

Velázquez se interesó por el mismo prototipo y encargó un bronce del original de la familia Caetani, actualmente conservado en la Gliptoteca de Múnich, y el molde resultante de los trabajos para tal fin, con la intención de que fuera utilizado en Madrid para producir más vaciados.

Si hemos de suponer que Mengs también contaba con un vaciado del *Fauno en reposo*, como parece muy posible, habría derivado de uno *q fuè a Inglaterra*, como se señalaba en el elenco. En Petworth House, West Sussex, se conserva un *Fauno* restaurado por Cavaceppi y seguramente adquirido por el duque de Egremont para decorar su residencia, a través del joven arquitecto y marchante de arte, Matthew Brettingham Jr. Éste podría ser el original que buscamos, ya que el pintor alemán tenía con seguridad un vaciado de al menos una pieza de dicha colección, el *Ganímedes* (N75), y posiblemente también de otro *Sátiro* (N65), todos ellos restaurados por Cavaceppi.

Bibliografía: REINACH, S.: vol. V, p. 51; RIZZO, G. E.: (1932) pp. 34 y ss.; GERCKE, P.: p. 22 y ss.; VIERNEISEL-SCHLÖRB, B.: pp. 353 y ss.; HASKELL, F. y PENNY, N.: pp. 234 y ss.; RAEDER, J.: (2000) pp. 58 y ss., nº 9; ROETTGEN, S.: (2001) p. 334, lám. 124v; MARTÍNEZ, J.L.: “Les Satyres de Praxitèle” en PASQUIER, A. y MARTINEZ, J.L. (ed.): *Praxitèle*. Catálogo de la Exposición; NEGRETE, A.: “El Fauno en reposo de la colección Caetani” en LUZÓN NOGUÉ, J.M. (ed.): (2007) pp. 315-329.

RÉPLICA DEL SATIRO ESCANCIADOR (¿?) BACO BORGHESE (¿?) (N65)

LPR: 54 *Un Baco q^e alza una mano con ubas con tronco piramidal*

LTR: N° 28 *Un Baco q levanta un brazo con ubas, arrimado a un tronco*

LE: n° 5 ó n° 10

Inventario de 1804: *Estatuas (...) 3. Un Fauno plantado sobre la pierna izquierda, y un racimo en la mano derecha, siete quartas de alto o bien Estatuas (...) 96. Baco con una piel sobre un tronco.*

Original en Petworth House, West Sussex, Inglaterra (¿?) o en el Museo del Louvre, inv. n° MA 2333 (¿?)

Bajo dicho epígrafe podrían concordar dos piezas que, según los dibujos de López Enguñados, en 1794 a la fecha de la publicación de estos, se encontraban en la Academia.

Uno de ellos sería el vaciado de un *Fauno* que levanta el brazo derecho con un racimo de uvas en la mano, el número 5 de López Enguñados, que coincidiría totalmente con la descripción de *Un Baco q levanta un brazo con ubas, arrimado a un tronco* y que en la lista provisional de los yesos que llegaron desde Roma, Preciado de la Vega añadía el detalle de que el tronco era *piramidal*. Aunque en la edición conservada en la Academia de San Fernando de la *Colección de vaciados de estatuas antiguas que posee la Real Academia de las Tres Nobles Artes* del grabador valenciano, el *Baco* o *Fauno*, ya que éste los confunde en repetidas ocasiones, aparece exento, sin el tronco de apoyo. Sin embargo al consultar el ejemplar conservado en la Staatbibliothek de Berlín de la misma recopilación, nos encontramos que el *Baco* tiene un tronco piramidal, como señalaba Preciado de la Vega, pudiéndose identificar el original por tanto con la variante del *Sátiro versador* de Praxíteles en Petworth House.

Como se ha visto, Mengs poseía además otros vaciados procedentes de la misma colección, el *Ganímedes* (N75) y posiblemente el *Fauno en reposo* (N64), que habría obtenido a través de Cavaceppi, que los había restaurado.

El torso de esta escultura fue encontrado por Gavin Hamilton en una excavación en las inmediaciones de Roma que la vendió posteriormente al conde de Egremont por setecientos escudos. A esta versión del *Sátiro escanciador*, el restaurador romano le añadió la cabeza, el brazo derecho desde el hombro y la mano con las uvas, casi todo el brazo izquierdo a excepción de una pequeña parte del hombro, la parte inferior de una pierna y un fragmento del pedestal. En la cadera izquierda hay marcas que indican que el brazo originariamente tocaría la pierna, pero el restaurador no reparó en ello.

En el soporte que le sirve de apoyo junto a la pierna se halla una inscripción cortada con cuatro palabras en griego en mal estado en el que se puede leer parcialmente: “Apollonios epoies”. Ésta ha sido bastante discutida y Löwy en su *Inschriften Griechischer Bildhauer* consideraba que si era antigua habría sido arañada posteriormente y que no era una firma contemporánea a la obra.

La forma diferente del soporte con otras réplicas de la misma escultura sugiere que éste sería quizás una adición del copista, ya que el original era de bronce y se trataría de una copia del helenismo tardío según una obra original en torno al 370-360 a.C.

Según Howard, la estatua restaurada como un sátiro repite los mismos elementos y el mismo estilo que el *Fauno Rosso*, la cabeza es similar a la del *Eros* de Newby Hall, también restaurado por Cavaceppi, y la superficie retrabajada y el plinto cuidadosamente regular son características propias del restaurador romano.

Sin embargo un dibujo en propiedad de la familia de Vincenzo Barsotti, formador de Mengs, procedente del estudio del pintor, y quizás realizado por él mismo, representa el vaciado del *Baco Borghese* (fig. 9), también reproducido por López Enguñados.

Es cierto que este modelo había sido llevado a España por Velázquez, entre los seleccionados por el pintor sevillano para decorar el Alcázar de Felipe IV y no sería inadmisibles pensar que el artista alemán lo copió de éste, pero tampoco podemos descartar que él mismo tuviera un vaciado de dicho *Baco*.

El *Baco* fue mencionado por Manilli por primera vez en 1650 en la Villa Borghese y Montelatici lo describió, cuando se hallaba colocado sobre un altar antiguo en la “Stanza del Genio”, como un *Bacco coronato d'hedera, sollevando in aria il braccio destro con la mano pieno d'uva*. La mano y brazo izquierdos están flexionados y junto a la pierna izquierda tiene un tronco de árbol, que le sirve de apoyo, sobre el que descansa una piel de animal.

Fröhner consideraba que gran parte de la escultura estaba restaurada; Lamberti por su parte opinaba que sólo la cabeza era moderna a pesar de la *rara conservazione in tutto il restante* y Héron de Villefosse reconocía en la escultura una réplica del *Sátiro escanciador* de Praxíteles. Esta última teoría ha resultado muy creíble cuando en las restauraciones de 1987-88 y 2006 se le quitaron todos los añadidos anteriores, es decir la cabeza coronada de pámpanos, el brazo derecho alzado restaurado sujetando un racimo de uvas, y la mano izquierda. Una vez que se le han retirado todos los elementos mencionados, la escultura que había sido restaurada en distintas épocas y de diferentes maneras, se asemeja en gran medida al *Sátiro* en acto de verter un líquido del escultor ático. La parte inferior de las piernas es en gran parte reintegrada pero se le ha conservado intacta por razones de estabilidad.

Por lo tanto siguiendo la descripción de la lista provisional y de la del transporte definitivo del taller romano de Mengs, podríamos hallarnos ante alguna de estas dos variantes del *Satiro versante*, aunque no se excluye que el pintor pudiera tener ambas, ya que algunos modelos no están especificados y se engloban bajo enunciados bastante imprecisos como por ejemplo “*Otras dibersas figuras enteras, vaciadas aqui*” o “*Muchas figuras chicas y grandes en pedazos*”.

Bibliografía 1: DALLAWAY, J.: (1800), p. 282, nº 16; REINACH, S.: vol. V, p. 51, 2; MICHAELIS, A.: (1882), p. 600, nº 6; LÖWY, E.: nº 517; KLEIN, W.: nº 14; WYNDHAM, M.: lám. 6; GERCKE, P.: p. 9; HOWARD, S.: (1982) pp. 46 y ss.; RAEDER, J.: (2000) pp. 55-57, láms. 14 y 118; PASQUIER, A. y MARTINEZ, J.L. (ed.): p. 259;

Bibliografía 2: MANILLI, J.: p. 65; MONTELATICI, D.: p. 247; LAMBERTI, L.: nº II, I; CLARAC, F. de: vol. IV, 1572; REINACH, S.: vol. I, nº 425, p. 138; HERÓN DE VILLEFOSSE, A.: nº 2233; FRÖHNER, W.: nº 223; KALVERAM, K.: pp. 202-203; NEGRETE, A.: “Baco Borghese” en LUZÓN NOGUÉ, J.M. (ed.): (2007) pp. 508-509.

PASQUINO (N66)

LPR: 43 *Las piernas antiguas i otros pedazos del gran grupo de Ayace que está en Florencia restaurado de la escuela de Miguel Angel, i que irá con los demas yesos q^e se excaxonan en Florencia. Estas piernas antiguas las tiene en su Vila el Card^l Alexandro Albani.*

LTR: N^o 29 *Las piernas antiguas del Ayace muerto, q están en el Vaticano, Grupo q irá de Florencia donde fuè restaurado. Parte de bella replica del otro grupo es el q se llama en Roma Pasquino*

LPF: 5 *Il Gruppo grande dell Alessandro del Ponte Vecchio in pezzi 16 che portera cinque Casse. // 3 Altro Gruppo simile mancante di tutte le gambe di una Testa é della Pianta in pezzi sette portera tre Case.*

LTF: Num^o 21 *El Plinto o planta del grupo q algunos llaman en Florencia del Alexandro, i otros quieren q sea de Ayace i Aquiles semejante al pedazo q en Roma llaman Pasquino, p q en el fixaban los Pasquines o satiras antiguamente. Las piernas originales antiguas del muerto de este grupo se remitieron de Roma, quales existen en la Vila Albani. Las q ván de Florencia se hizieron en aquella ciudad con la cabeza i algun otro pedazo dela figura q representaban. El difunto Mengs tenia en Roma vaciado de este grupo dos vezes, una con las piernas modernas, i otra con las antiguas, y estos grupos se mantienen entre los yesos dela herencia, i q se espera comprará el Rei para ponerlas aqui en una Caxa para los estudios delos Pensionados. El Grupo q està en Florencia se dize del Palacio viejo, p estar en el //*

Num 22 Los Cuerpos o troncos del otro Grupo // Num 23 Dos Cuerpos o troncos del otro Grupo q està en el Palacio de Pitti // Num 24 Residuo de otro Grupo.

Inventario de 1804: *Estatuas (...) 98. Ajax, y Patroclo muerto y un soldado que lo lleva, Grupo colosal su original en Florencia // Bustos Cabezas y Mascarillas de Yeso. (...)108. Cabeza moderna del Soldado Ajax Menelao.*

En marzo de 1771, Mengs solicitaba permiso para vaciar algunas piezas existentes en Florencia, entre ellas *il Gruppo conosciuto col nome di Alessandro Magno al Ponte Vecchio* y un par de meses después Bonfini escribía al Baron de Saint Odile, embajador del gran duque ante la Santa Sede, que *Il medesimo Mengs domanda di poter far formare in questa Citta (...) il Gruppo di Alessandro Magno, il gruppo simile del Cortile del Palazzo reale ed altre Statue insigni esistenti nello stesso Palazzo.*

Así vemos como el pintor estaba intentando hacerse con los yesos de las dos distintas variantes, que sobre el grupo del *Pasquino* existían en la capital toscana, como sucedería también en Roma.

No se sabe si en aquel momento Mengs tenía ya el propósito de lo que llevaría a cabo más tarde, es decir, una reconstrucción del arquetipo antiguo del *Pasquino* combinando los vaciados de las partes antiguas que contenían cada réplica. Todos los grupos habían estado fuertemente restaurados a través del tiempo desde sus hallazgos, y el artista quiso recrear seguramente el aspecto que pudo tener aquella escultura en la Antigüedad.

El tema ha sido exhaustivamente estudiado en el catálogo de la colección de los yesos del pintor en Dresde, donde durante un tiempo se conservó uno de los prototipos creados por Mengs con la ayuda de un escultor, como se sabe por el dibujo de 1794 de Matthäi, así como por las fotografías de la Staatliche Kunstsammlungen Dresden /Skulpturensammlung del siglo XIX.

El original griego del *Pasquino* ha sido datado por Schweitzer en el siglo III a. C. y por Wünsche en la primera mitad del siglo II a.C, aunque seguramente se encuadraría en el helenismo tardío.

Además del más conocido de todos ellos, y que bautizaría al resto, perteneciente al cardenal Caraffa en su palacio cerca de Piazza Navona, se encontraron otros dos, uno de ellos en 1560 en las excavaciones del Mausoleo de Augusto, y otro en los años 1560 cerca de Porta Portese. Estos dos últimos fueron comprados por Cosme I que los transportó a Florencia.

El grupo hallado en el Mausoleo de Augusto, del que procederían los dos fragmentos en yeso conservados en la Academia de San Fernando, fue restaurado en el siglo XVII

probablemente por Giovanni Caccini. En la primera mitad del siglo XIX, Stefano Ricci les quitó los añadidos anteriores y recientemente ha sido objeto de otra campaña de restauración. Tanto el vaciado conservado en Madrid, y un fragmento de la reconstrucción en Dresde de la cabeza de Ajax son fuentes valiosas para conocer su estado en 1771, año en que Mengs consiguió el permiso de extracción del modelo.

El otro grupo, el de la Porta Portese, fue restaurado también en el siglo XVII por Pietro Tacca y su discípulo Ludovico Salvetti. Se colocó en el Ponte Vecchio a los pies de una fuente y en 1830 Stefano Ricci cambió gran parte de los añadidos instalándose posteriormente en la Loggia dei Lanzi.

A parte de los dos fragmentos del ejemplar del Mausoleo de Augusto se conservan en Madrid dos cabezas de Ajax. Una de ellas es la que que Tacca y Salvetti incorporaron a la escultura del Ponte Vecchio, separada de la misma por Ricci, que le colocó una nueva, y que al parecer se ha perdido y la otra, representando al mismo guerrero, es la restaurada por Cavaceppi y perteneciente hoy a la colección de Charles Wyndham, en Petworth House.

Bibliografía: VACCA, F.: Mem. 97; BOCCHI, M. F. y CINELLI, M.G.: p. 115; MAFFEI, P. A.: lám. XLII; REINACH, S.: vol. I, p. 498; SCHWEITZER, B.: pp. 2 y ss., lám. 26; HASKELL, F. y PENNY, N.: pp. 318- 324; BECATTINI, M. y otros: P. 346; RAEDER, J.: (2000) n° 17, pp.76-78; ROETTGEN, S.: vol. II, p. 538; KUNZE, CH.: pp. 52-56, láms. 17-18; CAPECCHI, G.: (2003) pp. 70 -83; KIDERLEN, M.: pp. 63- 95.

AFRODITA CORNAVALLA (N67)

LPR: *4 Otra Venus del Marques Cornavalla*

LTR: *Nº 30 La Venus del Marques Cornavalla, hallada pocos años hà en una escavacion.*

LE: n° 11

Original en el Museo Nazionale Romano, inv. n° 75674

Fue hallada en Roma junto a la iglesia de San Gregorio al Celio en las tierras del marqués de Cornovaglia, es decir en la zona del conocido como Orto Botanico y en 1760 se localizaba en el Palazzo Chigi.

Afrodita aparece representada totalmente desnuda, en pie, con la pierna derecha ligeramente flexionada apoyada sobre la punta de los dedos, el busto un poco inclinado hacia adelante y la cabeza ladeada hacia la derecha. Con la mano derecha se cubre el pecho y con la izquierda sujeta delante del pubis una tela que le sirve para secarse y que desciende de forma oblicua a

la figura, con pliegues paralelos entre sí cayendo sobre un cofrecillo cuadrado, situado junto al pie izquierdo de la diosa, que contendría joyas u objetos de aseo.

Sobre el único lado visible del cofre el artista ha inciso la inscripción en griego que significaría “*La Afrodita que está en la Troade, hecha por Menophantos*”.

El rostro es oval y regular con rasgos finos, el mentón redondeado, y los labios ligeramente entreabiertos muestran una sonrisa, las orejas ocultas en parte por el cabello, recogido al modo clásico, está dividido sobre la frente en dos partes.

Se trata de la réplica de una estatua de *Afrodita* situada en la Troade, como se puede entender por el epígrafe con la peculiaridad de que es la única firma de copista en la que se especifica dónde estaba ubicado el original. Loewy transcribiendo la inscripción pensó que la obra estaría en la ciudad de Alejandría Troade, en el templo de Antígono y Lisímaco, entre el 314 y el 284 a.C. También Lippold, Cressedi y Bernoulli, señalan la misma fecha, pero nada impide creer que la estatua fuese esculpida más tarde o en otra ciudad.

La diosa está representada en la misma actitud que la *Venus Capitolina* o la *Venus Medici*, que con el brazo cubren el pecho en un gesto de pudor, aunque otros estudiosos la relacionan con la *Venus Cnidia*. Para la datación de esta pieza, el elemento principal lo constituye la inscripción, que en base a criterios paleográficos, se puede fechar en el siglo I a.C.

Bibliografía: FOGGINI, N.: vol. IV, p. 392; REINACH, S.: vol. I, p. 174; VENUTI, R.: (1824), p. 255; BERNOULLI, J. J.: (1873) p. 250, n° 1. ; LOEWY, E.: n° 377; PARIBENI, E.: n° 561; LIPPOLD, G.: (1950) p. 307; LULLIES, R.: p. 73; RICHTER, G.: (1955) p. 47, lám. 79; HELBIG, W.: n° 2236; AURIGEMMA: (1970) n° 489; VASORI, O.: "Statue di Afrodite con la firma di Menophantos" en GIULIANO, A. (ed.): (1979), vol. I, pp. 109- 111.

PEDESTAL DEL VATICANO (N68)

LPR: 61 *Pedestal adornado con baxos relieves del Vaticano*

LTR: N° 31 *Un Pedestal adornado con baxos relieves del Vaticano*

Nos ha sido imposible determinar a qué pedestal con bajorrelieves se hace referencia con esta descripción, así como si se trataba de una obra en yeso o si por el contrario estaría ejecutado en otro material.

En la lista provisional del taller romano del pintor realizada por Preciado de la Vega, con los números 61, 62 y 63 se elencaban el citado pedestal y a continuación 62 *Otro compañero q^e fue a Inghilterra* (N100) y 63 *Un perro mastin para poner sobre uno de dhos pedestales*. Lo

que nos hace suponer que aquél debía ser de grandes proporciones y serviría como sustento a uno de los *Molosos*, seguramente el *Jenkins*, que se enviaron a Madrid.

RELIEVE DE ANTINOO (N69)

LPR: *El Antinoo media fig^a en baxo relieve de Vila Albano*

LTR: *Nº 32 Baxo relieve del famoso Antinoo, media figura, de Vila Albani*

Inventario de 1804: *Baxos Relieves (...) 35. Vaciado en yeso del excelente Antinoo de marmol de la Quinta de Albano alto vara y tercia, ancho una vara, la Figura esta partida por el cuello // Baxos Relieves (...) 197. El Antinoo cuyo molde se formó del vaciado estropeado señalado en el Inventario con el numero 35 // Moldes (...) Uno formado por el Portero Pagnucci del del (sic) celebre Antinoo de medio cuerpo mayor que el natural en baxo relieve que le sirvió de original en que esta señalado con el numero 35 en el Inventario*

Original en la Villa Albani, inv. nº 994.

Como expresa el Inventario de Bienes de la Academia de San Fernando de 1804, el *relieve de Antinoo* donado por Mengs debía estar *estropeado*, por lo que se decidió que Panucci sacara una forma de aquél para poder seguir vaciándolo. El gusto en la Academia de Madrid por este objeto debió ser grande como prueba el que una vez más en 1805 el mismo Panucci *formó molde y dos vaciados del baxorelieve del Antinoo de medio cuerpo de Vila Alvania en virtud de orden que para esta le dio el Sor. Viceprotector Marqs de Espeja* herederos también del yeso aportado por el pintor alemán.

Este relieve pertenecía al cardenal Albani y había sido descubierto en una excavación en 1735 en la Villa de Adriano. La obra, de mármol lunense, fue restaurada y colocada encima de un delantero de chimenea en una sala con su nombre y que se había diseñada en torno a él sobre el “piano nobile” de la Villa Albani, decorada con frescos que representaban a Antinoo con Adriano en la Villa imperial de Tivoli y que quedaba concluida en octubre de 1762. En 1789, los franceses expropiaron el relieve junto con las mejores antigüedades de la Villa y estaba en exposición en el Musée de París hacia 1802-3 siendo restituida posteriormente a los Albani reincorporándose a la cámara en la que había estado antes de 1820.

Desde el momento de su descubrimiento el *Antinoo* fue aclamado como obra maestra y se consideraba la mejor obra de la colección cardenalicia.

Antinoo es representado como Vertumno, genio de la primavera. El espeso cabello, el carácter melancólico de su rostro con su sugerente perfil, y el manto de curvadas líneas son de estilo clásico, aunque la cinta alrededor de la cabeza y las flores que sostiene con la mano

son una restauración moderna, la interpretación como Vertumno es correcta pues hay otras dos obras: una en el Laterano y otra en la Marbury Hall, ambas encontradas en Ostia, que llevan flores y frutas en la cavidad formada por el manto.

Winckelmann creía que la mano derecha había sido erróneamente restaurada, pues lo suponía un fragmento de un relieve de mayores dimensiones que representaría una apoteosis de Antinoo conducido en carro de guerra al Olimpo, por lo que debería sostener según él las riendas con dicha mano.

Howard afirmaba que sobre la base de una valoración estilística de las reintegraciones del relieve se puede pensar que la restauración podría ser producto del taller de Cavaceppi, algo muy posible, pues como sabemos el escultor romano trabajó durante un tiempo en la villa Albani donde conoció a Winckelmann y Mengs, que gozaban del aprecio del cardenal. Por tanto no sería absurdo pensar que el pintor de Cámara de Carlos III obtuviera un vaciado del relieve durante el proceso de restauración del mismo o posteriormente en el *atelier* del restaurador.

Bibliografía: WINCKELMANN, J. J.: (1776) pp. 805 y ss.; VENUTI, R.: pp. 7- 8; FICORONI, F.: p. 55; MORCELLI, S. y FEA, C.: (1803) p. 152; WINCKELMANN, J. J.: (1821), vol. II. pp. 236-237; MORCELLI, FEA, y VISCONTI: (1869) n° 994; VISCONTI, C. L.: (1885) p. 275; RIZZO, G. E.: (1908) pp. 3-17; MARCONI, P.: pp. 161-302; BIEBER, M.: (1977) p. 210; HOWARD, S.: (1982), pp. 161 y ss., n° 34; BOL, P. C. y otros: (1982) láms. 76 y 77; BOL, P. C. y otros: (1989) (MEYER, H) pp. 336 y ss.; MEYER, H.: pp. 76-78, lám. 65.

CUPIDO CAMINANDO (N70)

LPR: *46 Un cupido en acto de caminar*

LTR: *Nº 33 Un Cupido en acto de caminar con brazo alzado*

LE: n° 60

Inventario de 1804: *Estatuas (...) 37. Cupido con álas un pedazo de arco en la mano izquierda y el carcax colgada de un tronco vara y media escasa de alto.*

Lugar de conservación desconocido

El *Cupido en acto de caminar*, citado entre los procedentes del taller romano de Mengs, no se conserva actualmente en la Academia y procede de un original desconocido. En Dresde no está documentado este modelo y sólo podemos caracterizarlo por la lámina de López Enguñados y la descripción que de él se hace en el inventario de 1804.

En éste último se le define como un *Cupido con alas un pedazo de arco en la mano izquierda y el carcax colgada de un tronco vara y media escasa de alto* coincidente en todo con el diseño de López Enguïdanos aunque en éste no sea visible la aljaba mencionada.

Al no estar presente en ninguna de las colecciones estudiadas, ni en ninguno de los más frecuentes repertorios de escultura del siglo XVIII sólo nos queda conjeturar que quizás se tratara de una obra menor, hoy desconocida, o más posiblemente de un pastiche o modelo ejecutado para el taller.

PRISIONERO DACIO (N71)

LPR: 16 *Un esclavo q^e está en Vila Medicis*

LTR: N° 34 *Un esclavo ô prisionero de Vila Medicis*

LE: n° 37

Inventario de 1804: *Estatuas (...) 99. El Cautivo . No tienen mas que la parte delantera y estan en el descanso principal de la escalera.*

Original en el Palazzo Pitti, Sala Castagnoli, inv. n° OdA, 1911, n° 440

En su informe sobre las antigüedades Medici, Mengs consideraba que una vez que se hubiera construido una gran sala en Florencia, sería útil transportar algunas obras de gran tamaño desde Roma, con la finalidad de que pudieran exhibirse tanto en un lugar espacioso y para *insegnare a Professori Moderni, il modo come si sollevano scolpire le opere grandi, perchè conservino il buon effetto da lontano.*

El propio artista hizo vaciar para él dos de las estatuas colosales que adornaban los jardines de la Villa Medici, el *Esclavo* o *Bárbaro* de mármol blanco, conservado actualmente en el Palazzo Pitti y la *Tusnelda* (N72).

Sobre la procedencia originaria de los *Dacios* hoy existen al menos dos hipótesis. La primera hace referencia a las excavaciones comisionadas entre 1525 y 1526 por el cardenal Andrea della Valle en el área de las termas de Agripa, donde se sabe que estaban en la antigüedad las oficinas de los “*statuarii*” y “*quadratarii*”. La otra teoría sin embargo los atribuye a las efectuadas más tarde por Antonio de Sangallo el Joven en la parte noroeste del Foro de Trajano, junto a la iglesia de Santa María de Loreto.

Las investigaciones, nuevas excavaciones y restauraciones realizadas en Roma en los años noventa en el Foro de Trajano, han contribuido a aclarar y a dar un nuevo impulso a la problemática de la colocación de las estatuas de los *Dacios* en torno a los pórticos o en la Basílica Ulpia.

Existen cuatro figuras de bárbaros prisioneros identificados como *Dacios* y que provienen de la colección del cardenal Andrea della Valle, que se constituyó en los años veinte del siglo XVI. Eran unas de las piezas más vistosas que decoraban el jardín de su palacio, junto a la iglesia de San Andrea, donde fueron admiradas por Vasari y Ulisses Aldrovandi. Estaban colocadas sobre altos basamentos decorados con triunfos y victorias, a los cuatro lados del patio, sobre el que se abría una logia decorada con estatuas colosales femeninas interpretadas como *Sabinas*. Representaban el tema de la “*maiestas imperii*”, amplificado en las fachadas del mismo patio con una serie de paneles con relieves antiguos que representaban sacrificios, procesiones y triunfos imperiales. Los mismos elementos fueron trasladados materialmente a la Villa Medici, cuando el cardenal Fernando compró la colección della Valle en 1584. Los *Bárbaros* flanqueaban una nueva logia, donde se recolocaron las estatuas de las *Sabinas*.

El uso de estatuas de bárbaros prisioneros componiendo grupos alusivos a la potencia de Roma y a los arcos de triunfo del Imperio, eran una referencia evidente a la situación coetánea de Italia, y un elemento fijo en las grandes colecciones romanas desde el Cinquecento en adelante.

Poco después de que el cardenal della Valle organizara su repertorio, el cardenal Cesi realizó lo mismo en su jardín en el Borgo, con una copia de bárbaros en mármol bigio a los lados de una Roma triunfante, sobre una base decorada con relieves de armas. Otra copia de bárbaros existía en la fachada del palazzo Colonna, que más tarde fue trasladada como expolio de guerra al palazzo Farnese. Había otras estatuas de bárbaros en los Horti Farnesiani en el Palatino, la Villa Borghese, la Mattei, etc., que resultaron de gran interés para los artistas modernos.

Delbrueck circunscribía la datación de tales colosos entre la edad trajana y la adrianea, correspondiendo en efecto a la segunda y más importante fase de restauración del Panteón, en torno al 110 d.C. y que debió extenderse también a las termas de Agripa y a toda el área circundante del Campo Marzio.

Bibliografía: PERRIER, F.: lám. 16; MONTFAUCON, B.: vol. IV, lám. 27, 1; CLARAC, F. de. (1826-1853): lám. 854C; REINACH, S.: (1897) vol. II, p. 196; DELBRUECK, R.: p. 47; DE LACHENAL, L.: (1987); LACHENAL, L.: (1991) pp. 610 y ss., lám. 202; UNGARO, L.: pp. 152 y ss.; GASPARRI, C.: en (ed. HOCHMANN, M.) (1999) p. 176; GIUSTI, G. (ed.): pp. 28-31; CAPECCHI, G.: (2003), n° 143, p. 592.

TUSNELDA (N72)

LPR: 17 *Una Sibila de Vila Medicis*

LTR: N° 35 *La Sibila colosal de la misma Vila*

LE: n° 42

Inventario de 1804: *Estatuas (...) 100. Veturia .No tienen mas que la parte delantera y estan en el descanso principal de la escalera*

Original en la Loggia dei Lanzi.

De grandes proporciones y con una procedencia análoga al *Esclavo* (N71) era la conocida como *Tusnelda*, que también interesó a Mengs para vaciarla en yeso, y que quizás fueron relacionadas por el artista como pareja, como señalaría igualmente años más tarde Dütschke.

Desde el siglo XVI formaba parte de un grupo con otras cinco estatuas femeninas colosales en el patio del palazzo della Valle, que fueron bautizadas por Aldrovandi como “*Sabinas*”, denominación que es aceptada hasta hoy excepto para la que nos ocupa.

Desde 1841, ha sido interpretada como Tusnelda, mujer de origen bárbaro capturada por los romanos. Según el relato de Tácito (*Annales*, II, 88), Tusnelda era la infeliz esposa de Arminio, el príncipe que se batió fieramente contra el ejército romano, conducida a Roma en el 17 d.C. para formar parte de la ceremonia de triunfo de Germánico. Desde el Renacimiento se sugirió este nombre para la obra por la imponente figura de prisionera bárbara.

Esta escultura representa una mujer joven en actitud de profundo dolor, en pie, con la pierna izquierda cruzada por delante de la derecha, cuya posición, producto de la concentración y el pesar, no parece cómoda, expresando el estado de ánimo y la aflicción de la joven. El brazo izquierdo flexionado a la altura del pecho sujeta el codo del brazo derecho, también plegado, en el que casi apoya la cabeza inclinada hacia abajo. La cara es oval alargada, con la frente no muy espaciosa, los ojos enmarcados por unas cejas finas y la boca bien modelada en un mentón redondeado. Toda la superficie de la cara fue ya reelaborada en el siglo XVI y son visibles las trazas del instrumento que fue utilizado para esa labor.

Los largos cabellos se dividen en el centro de la frente, rodeando la cara en dos bandas voluminosas y onduladas. Dos rizos parecen escapar de su lugar contribuyendo a acrecentar la impresión de una diversidad de origen y de una clase baja, indicada también por su vestimenta que contrasta con los rígidos y artificiosos peinados típicos de las mujeres romanas en época de Adriano y Trajano. Las vestiduras son ligeras, sin mangas, ceñidas en la cintura y sujetas a los hombros a través de botones circulares. Un manto cae en fluidos pliegues a lo

largo de los costados y rodea el brazo izquierdo. El vestido largo hasta los pies deja al descubierto un pecho, acentuando así aún más la desesperación y la angustia de la prisionera.

Bibliografía: ALDROVANDI, U.: p. 218; DÜTSCHKE, H.: p. 6; CAPECCHI, G.: (1975) pp. 169-170 y 172, nº 3; BOBER, P. P. y RUBINSTEIN, R. O.: pp. 198-199, lám. 166; DE LACHENAL, L.: (1987); UNGARO, L.: pp. 152 y ss.; GIUSTI, G. (ed.): pp. 28-31; GASPARRI, C.: en CHASTEL, A. y MOREL, PH.: (ed.): vol. 4, pp. 120-122, lám. 123.3.

CANDELABROS BARBERINI (N73)

LPR.: 66 *La parte inferior de un candelabro antiguo con baxos relieves q^e está en Vaticano*

LTR: N° 36 *La parte inferior de un Candelabro, del Museo Vaticano*

Inventario de 1804: *Baxos Relieves (...) 67. Hercules, yeso de media vara de alto y quarta y media de ancho. // 69. Una Muger compañera en todo del numero 67, está roto de una esquina. // 71. Higiene dando de comer á la Serpiente con la patera, mas de media vara de alto, y quarta y media de ancho. // 72. Una Figura de Hombre desnudo con manto en los hombros, que tiene cogido un carnero por las hastas con la izquierda, mas de media vara de alto, ancho una quarta. // 73. Una Figura de Muger vestida que con la mano derecha tiene cogida la ropa, igual al numero 71.*

Original en los Museos Vaticanos, Museo Pio Clementino, Galleria delle Statue, inv. nº 547 y 551

Los relieves pertenecientes a los *candelabros Barberini* estaban incluidos en la *Raccolta* de Cavaceppi, pues él se había encargado de la restauración y es muy posible que Mengs los adquiriera allí. A pesar de que en el inventario de 1804, se mencionaban cinco de los seis relieves que los componían, hasta el momento sólo se han localizado en la Academia de San Fernando dos de las placas que representan a Hércules portando el rayo y el cetro y a Afrodita que porta una flor de loto en la mano.

Los *candelabros* fueron encontrados en 1630 en la Villa Adriana en un terreno de la propiedad de monseñor Bulgarini, que los donó poco después al cardenal Francesco Barberini. Aunque en su catálogo, Cavaceppi daba como lugar del hallazgo el templo de la Fortuna de Praeneste, esta noticia se puso en duda en la bibliografía posterior, pues se refería a una datación en torno a cien años antes y el escultor no podría atribuir o autenticar algo tan antiguo. La pregunta de cuáles fueron los motivos que le condujeron a cambiar el lugar del descubrimiento de la pieza se mantiene todavía sin contestar. En 1766 Thomas Jenkins hizo de intermediario para su venta a Inglaterra, primero a Wiliam Locke, en Norbury Park y

después a Thomas Anson, pero Winckelmann intervino de manera que el Vaticano pudiera adquirirlos como hizo finalmente en 1770. Después de 1767, parece que habrían pasado por el taller de Cavaceppi, que en seguida los reparó y devolvió a los Museos Vaticanos.

La adquisición habría estado tramitada por Jenkins como resulta citado en el “Diario Ordinario” : *La Sant. di Nostro Signore desiderando di contribuire alla magnificenza della città di Roma, e nel medesimo tempo di conservare li monumenti più preziosi, ha dato ordine al Sig. Tommaso Jenkins, inglese, di comprare a prezzo rispettabile li due celebri candelabri; qual comando di Sua Santità essendo stato eseguito, li suddetti monumenti sono già situati nel Museo della Libreria Vaticana, dove serviranno di una testimonianza perpetua della munificenza di Sua B.ne. e di un esemplare dell'eccellenza della Scultura degli Antichi.*

En 1782 fueron nuevamente restaurados por Sibilla y de hecho fueron reintegrados en más partes. En las tres partes de las bases de los candelabros aparecen representados Ares, Afrodita y Atenea en uno y Zeus, Hera y Hermes en el otro.

En el primer *candelabro*, Ares es representado desnudo con el yelmo, la lanza y clámide. Afrodita con unas largas vestiduras, que sujeta con la mano derecha, y una diadema, lleva una flor de loto en la izquierda, y parece inspirada en la Sosandra de Kalamis. Atenea, vestida con quitón, peplo, égida y yelmo ático, ofrece de beber con una patera a una serpiente.

En el segundo *candelabro*: Zeus desnudo, cubierto sólo parcialmente el hombro con la clámide, porta el cetro y el rayo. Hera con una pesada vestidura, con quitón y manto, se apoya en un cetro y por último Hermes igualmente desnudo, cubierto sólo en parte por la clámide, sostiene una copa con la mano derecha, mientras que con la izquierda acaricia un carnero. En estos *candelabros* las divinidades son elegantemente representadas en pie, de tres cuartos alternando el frente y el perfil. Las dos obras son concebidas como producción clasicista de edad adrianea, pero expresan un estilo ecléctico, más arcaico que clasicista.

Bibliografía: CAVACEPPI, B.: vol. III, láms. 58-59; VISCONTI, E. Q.: (1818) vol. IV láms.1-8; AMELUNG, W.: (1903-1908) vol. II, p.631, nº 413 lám. 61; LIPPOLD, G.: (1950) p. 105, nota 9, p. 144, nota 7 y p. 179, nota 1; FUCHS, W.: (1959) p. 136; HELBIG, W.: vol. I, nº 143 (FUCHS, W.); BIEBER, M.: (1977) pp. 213- 215, láms. 850- 855; RAEDER, J.: (1983) pp. 10 y 131; CAIN, H, U.: pp. 189-190, nn. 106-107 láms. 44,1. 45,3. 72,2. 73,1 y ss. 73,4; FARINELLA, V.: (1985) p. 28, nº 11; PIETRANGELI, C.: (1989) p. 88 nn. 10 y 13; CASSIDY, B. F.: pp. 99-113; SPINOLA, G.: pp. 17-18, nn. 10 y 13.

VENUS CAPITOLINA (N74)

LPR: 3 *La Venus de Campidolio*

LTR: N° 37 *La Venus del Museo de Campidolio*

LE: n° 28

Inventario de 1804: *Estatuas (...) 18. La Venus llamada del Capitolio, tiene á su izquierda un Jarron con un paño encima mas de dos varas de alto.*

Original en los Museos Capitolinos, Palazzo dei Conservatori, Gabinetto delle Venere, inv. n° 409

El vaciado en yeso de la colección de Mengs se conserva actualmente en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense donde llegó procedente de la Academia de San Fernando para servir como modelo a los estudiantes de aquel centro.

La *Afrodita Capitolina* fue encontrada en la segunda mitad del siglo XVII cerca de la iglesia de San Vital de Roma, en el jardín de los Stazi, que la vendieron a Benedicto XIV en 1752, pasando posteriormente al Museo Capitolino donada por el papa.

La diosa totalmente desnuda se inclina hacia adelante con la cabeza girada a la izquierda. El peso del cuerpo descansa sobre la pierna izquierda, junto a la que se haya el punto de apoyo representado aquí por un esbelto vaso cubierto con un paño. Los brazos intentan ocultar su desnudez en un gesto de pudor y el cabello se anuda en un moño sobre la cabeza.

A pesar de que su reputación creció muy despacio, Winckelmann admiró su excelente estado de conservación en un momento en que la sensibilidad por las restauraciones empezaba a perjudicar a otras esculturas, y en comparación con la *Venus Medici* la calificaba *più donna di quella di Firenze*.

Está catalogada como copia del primer periodo antonino de una estatua helenística tardía, que derivaría de la Cnidia de Praxíteles del siglo IV a.C.

Bibliografía: BOTTARI, G. G.: vol. III, lám. 19; WINCKELMANN, J. J.: *Briefe*, vol. IV, p. 24; CLARAC, F. de: 621 y 1384; REINACH, S.: vol. I, p. 174; FRIEDERICH, C. Y WOLTERS, P.: n°. 1459; KLEIN, W.: p. 276; STUART JONES, H.: pp. 182- 184, lám. 45; LIPPOLD, G. : (1950), p. 291, lám. 104, 1; HELBIG, W.: vol. II, n° 1277 (STEUBEN, H.v.); LIMC II (1984), n° 409 “Aphrodite” (A. DELIVORRIAS); HASKELL, F. y PENNY, N.: pp. 350-351; PASQUIER, A. y MARTINEZ, J.L. (ed.) : p.146, lám. 106.

GANÍMEDES (N75)

LPR: *Un Ganimedes grande q^e fue de Bartolomé Cavacepi*

LTR: N° 38 *Un Ganimedes restaurado p^r Bartolomeo Cavacepi*

LE: n° 61

Inventario de 1804: *Estatuas (...) 11. El Ganimedes con la mano izquierda sobre el ala izquierda del Aguila ó sea Jupiter, mas de dos varas de alto.*

Original en Petworth House, West Sussex, Inglaterra.

En la lista de vaciados que habrían de viajar desde el taller romano de Mengs a la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, se señalaba “*Un Ganimedes grande q^e fue de Bartolomé Cavacepi*”.

La escultura representa al más hermoso entre los mortales, según Homero, posando su mano sobre un águila, que en realidad es Zeus metamorfoseado para raptar al joven de belleza incomparable. Una vez que ascendió con él a los cielos lo convirtió en el copero de los dioses, de ahí que aparezca con una copa en la mano izquierda, aludiendo al nombramiento divino.

Cavaceppi, cuyo trabajo como restaurador había sido dirigido, según la opinión general, por Winckelmann y Mengs, ofrecía en su *atelier* las copias de un gran número de esculturas antiguas, que el escultor había ido realizando a medida que las restauraba para museos y particulares. En su taller se atesoraban innumerables copias, ya que tenía la costumbre de extraer un molde de todo aquello que restauraba, pero también bastantes pastiches y falsificaciones.

Es evidente que la amistad que los unió, llevó a Mengs a encargarse o comprar muchos de los vaciados de su colección en *Casa Cavaceppi*. Para el pintor resultaba muy sencillo adquirir yesos en el taller de su colega, especialmente aquellos destinados a una clientela extranjera, inglesa y alemana en su mayor parte, que de otro modo hubiera sido difícil conseguir.

Ese es el caso del *Ganimedes* que nos ocupa, el original se conserva desde 1763 en la Petworth House en West Sussex, Inglaterra, como está indicado en el Petworth House Archive in West Sussex Record Office, Chichester.

El duque de Egremont adquirió la escultura a través del joven arquitecto y *dealer* Matthew Brettingham Jr., que durante su estancia romana actuó como agente para muchos nobles, y se la habría dado posteriormente a Cavaceppi para que la reparara como se desprende de su *Raccolta*, en la que al pie de la figura se puede leer: “*Ganimede. Posseduto anch'esso da Milord Egremont in Inghilterra. Egli è grande al naturale; e la testa è opera di mia mano*”.

El escultor le añadió como él mismo señala la cabeza desde el cuello hasta el borde de la vestidura, pero también el brazo derecho por debajo del hombro con la mano y el ropaje, algunos pliegues en el hombro izquierdo, el pene, la punta de los dedos del pie derecho, el pulgar izquierdo, el pico del águila y la mitad inferior del ala izquierda.

El escultor de esta obra debió orientarse en un modelo clásico del siglo IV a.C. y la copia sería una creación del I a.C.

Bibliografía: CAVACEPPI, B.: vol. II, lám. 13; CLARAC, F. de: vol. III, p. 60, nº 701, lám. 409; DALLAWAY, J.: (1800), p. 281, nº 10; MICHAELIS, A.: (1882) p. 598, nº 1; REINACH, S.: (1897) vol. I, p.193; WYNDHAM, M.: pp. 1-2, lám. 1; HOWARD, S.: (1982) "Introduction" y pp. 45 y ss.; RAEDER, J.: (2000) pp. 87-90, lám. 32,2.

TORSO DE DIONISOS (N76)

LPR: *45 Medio cuerpo ó Torso ~~con~~ sin cabeza, q^e está en el Vaticano, de Joven*

LTR: *Nº 39 Un Torso de Joven del Vaticano*

Inventario de 1804: *Fragmentos de Estatuas vaciadas en Yeso (...) 3. Un Joven sin Cabeza, brazos ni piernas tiene dos mechones de pelo hasta los pechos*

Original en los Museos Vaticanos, Sala della Biga, inv. nº 2361

Parece que Mengs sintió una especial admiración por este torso del joven Dionisos, que hoy se conserva en la Sala de la Biga, como manifiesta un texto de Visconti que hace referencia a este hecho: *così mutilato com'era, ne fu ricercato il gesso per molte collezioni, ed uno fragli altri divenne la delizia del cavalier Mengs negli ultimi periodi della sua vita*. Que el pintor poseía un yeso del mismo debía ser un asunto conocido pues en los propios catálogos antiguos de la colección vaticana se afirmaba que la estatua debía haber sido encontrada antes de 1779, año de la muerte del artista, pues éste ya contaba con un vaciado del mismo, que algunos opinaban había empleado como modelo para pintar el Apolo de los frescos de Villa Albani.

El original fue adquirido antes de 1784 por Pío VI para los Museos Vaticanos, como aparece inscrito en el pedestal, cuando todavía se encontraba sin la cabeza y extremidades y no está claro el lugar en que se conservaba cuando fue vaciado. Posteriormente fue restaurado como un Dionisos y aún hoy se exhibe con todas sus integraciones, habiéndosele añadido en las manos un racimo de uvas y una copa, un pequeño tronco de árbol que le sirve de apoyo, así como una cabeza dionisiaca.

El tratamiento del cabello, que cae en largos mechones sobre los hombros y el pecho, indica que la copia en mármol procedía de un original en bronce. La carnosidad de la obra, que tanto había asombrado a Visconti, es un tanto femenina, y Arístides en su obra sobre Baco apreciaba que el dios parecía una muchacha entre los jovencitos y un joven varón entre las muchachas, aludiendo al carácter un tanto andrógino del cuerpo del dios.

La obra vaticana está datada en tiempo de los antoninos.

Bibliografía: VISCONTI, E. Q.: (1818) vol. II, pp. 182 y ss.; CLARAC, F. de: 679, 1585; GERHARD, E. y PLATNER, E.: p. 241, nº 3; LIPPOLD, G.: (1956) vol. II, 2, pp. 67 y ss., nº 610, lám. 37; HELBIG, W.: vol. I, nº 498 (W. FUCHS); ZANKER, P.: p. 105, nº 8, lám. 78,4; LIMC III (1986) p. 542, nº 1a, voz “Dyonisos/Bacchus” (C.GASPARRI).

MUSA TALÍA (N77)

LPR: 32 *La Musa Talia*

LTR: N° 39 (...) *i con el vâ la musa Talia*

LE: nº6

Inventario de 1804: *Estatuas (...) 42.Talia, con la Mascara en la mano izquierda poco mas de vara y media*

Lugar de conservación desconocido.

Otro caso similar al *Cupido caminando* (N70), ya que el original del que procede es desconocido, es la nombrada en la lista de transporte como *Musa Talia*.

Sin embargo este yeso, aunque actualmente no conservado en la Academia de San Fernando pero sí en Dresde, ha dejado un mayor rastro documental de su existencia en la institución madrileña.

La estampa de López Enguídanos y el inventario de 1804 nos ilustran la imagen de la musa: en la mano izquierda alzada porta una máscara de teatro y los cabellos aparecen recogidos con una corona de hojas de pámpano, motivos por los que se la ha identificado como la musa Talía que preside la Comedia y la Poesía. La figura está representada en una posición que podría recordar al momento de la actuación o declamación.

Pero lo más interesante es el dibujo conservado en el Museo del Prado (F. A. 273) realizado por el propio Antonio Rafael Mengs (fig. 10) copiando el vaciado de la *Musa Talia*. La figura parece estar colocada en la esquina de una sala que recibe la luz desde la izquierda proyectando las sombras en la pared.

El yeso del artista sirvió además como origen para el modelo que se envió en 1790 a la Academia de San Carlos de México donde se utilizó como prototipo a copiar.

El original en mármol de la *Musa*, hoy perdido, debió pertenecer a la colección del noble británico Thomas Anson. En la segunda mitad del siglo XVIII quiso recrear en su residencia de Shugborough en Staffordshire, una antigua villa clásica que recordara a la Arcadia. Para ello contrató al arquitecto James Stuart y realizó encargos a los escultores Nollekens y Cavaceppi, que también actuaban como agentes en Roma, para que le consiguieran una buena selección de obras antiguas, modernas y vaciados para ser colocados en el interior de la mansión y en el jardín y le ayudaran a imitar dicho ambiente.

Por la correspondencia entre el arquitecto James Stuart y Nollekens, este último recomendaba para ello, entre otras, la adquisición de una Musa o Bacante, coronada de pámpanos, con una máscara en la mano, de buena calidad y con escasas restauraciones, que se ofrecía en aquellos años en el mercado anticuario romano. Él mismo aseguraba que la había copiado para el Abad Farsetti, otro gran coleccionista de yesos, y la compra debió realizarse pues en The National Trust se custodia una acuarela de Moses Griffiths que muestra el original de la *Musa Talía* en una hornacina de la villa en Shugborough.

En 1842 se vendieron dispersándose todas las propiedades de Anson y actualmente se desconoce la ubicación de la pieza. Bien es cierto que la obra hoy desconocida debió gozar de cierta fama en el pasado como muestran las distintas copias que de ella se hicieron, como las mencionadas de Mengs, del Abad Farsetti, o la también adquirida para el Museo Thovaldsen de Copenhague por ejemplo.

Bibliografía: AGUEDA, M.: p. 85; BARGELLINI, C. y FUENTES, E.: p. 89 y nº 107; ROETTGEN, S.: vol. I, pp. 447-448, nº Z72; COLTMAN, V.: *Providence send us a Lord: Joseph Nollekens and Bartolomeo Cavaceppi at Shugborough* in "The Rediscovery of Antiquity. The Role of the Artist. Danish Studies in Classical Archaeology. Acta Hyperborea, 10, 2003, J. FEJFERy otros, pp. 371-396 (cortés información de Jan Zahle); KIDERLEN, M.: p.244, nº 106.

RELIEVE DE ÁNGELES MÚSICOS (N78)

LPR: 70 *Un baxo relieve de niños del Flamenco q^e está en un altar de Napoles*

LTR: N° 41 *Un Baxo relieve de niños del Flamenco q està en Napoles; và dividido en tres pedazos. La forma de este và en otro num° hecha con la forma q las otras sobre dichas con los dos vaciados q quiso Mengs // N° 69 Dos pedazos dela forma del baxo relieve delos niños del Flamenco q và en el num° 41" y con el "N° 70 Otro pedazo dela forma de otros niños // N° 70 Otro pedazo de la forma de otros niños*

Inventario de 1804: *Baxos Relieves (...) (31) Tres trozos que componen un baxo relieve de Flamenco, con ocho Niños mayores que el natural, su ancho dos varas y media su alto una vara.*

Original en la iglesia de los Santos Apóstoles, Nápoles.

En la “*Carta de D. Antonio Rafael Mengs a un amigo, sobre el principio, progresos y decadencia de las artes del diseño*” el artista destacaba a *El Flamenco, que hacia los niños con excelencia*; y su gusto por el escultor le llevo a tener en su colección de yesos algunas de sus representaciones infantiles. Aparte del relieve del *Amor Sacro y Amor Profano* el pintor contaba con varios *putti* y *niños*, además de *Una Venus medio arrodillada restaurada p el Flamenco, de quien es el niño o Amorino q està tras ella.* (N43)

Este relieve del *concierto de ángeles músicos* figurados como niños, decora el altar de la capilla del arzobispo de Nápoles, Ascanio Filomarino, *Maestro de camera* de Francisco Barberini, en la iglesia de los Santos Apóstoles de Nápoles, y fue realizado en mármol por François Duquesnoy en torno a 1640-42. Estos *Putti* sugieren la vitalidad barroca y mantienen similitudes con los ejecutados por Albani, Reni o Poussin, según señalaba Wittkower, apareciendo como aquellos en la pintura, compuestos y delicados. Fueron siempre objeto de admiración y desde muy pronto se convirtieron en modelos para los artistas, ya que por los *ateliers* romanos circulaban copias del *concierto* a mediados del siglo XVIII. Los personajes compuestos en grupos de dos en dos en los laterales y cuatro en el centro están esculpidos con la profundidad en dos planos típica de los relieves antiguos y los sarcófagos. A la izquierda uno de los ángeles toca una especie de larga trompeta, mientras los otros cantan y sujetan filacterias.

Los yesos conservados actualmente en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de dicho relieve proceden del molde enviado desde el taller romano de Mengs, pero su ejecución es posterior, pudiendo datarse en el siglo XIX.

Bibliografía: BALDINUCCI, F.: vol. IV, pp. 675 y ss.; NAVA CELLINI, A.: (1966) láms. XIV-XV; NAVA CELLINI, A.: (1977) p. 32; SCHÜTZE, S.: p. 303 y láms. 1, 4, 7 y 36; BOUDON-MACHUEL, M.: pp. 251-252; KIDERLEN, M.: pp. 354 y ss.

POTHOS (N79)

LPR: *19 Un Apolo con un Cisne de Vila Medicis*

LTR: *Nº 42 Un Apolo con un Cisne de Vila Medicis*

LE: nº 17

Inventario de 1804: *Estatuas (...) 71. Apolo, con el Cisne en los pies, mas de dos varas.*

Original en la Galleria degli Uffizi, inv. n° 165

En la *Nota delli Marmi più notabili che esistono nella villa Medicea sul Monte Pincio* redactada para el gran duque, el pintor alemán había elogiado *una figura bellissima con cigno ai piedi, che vien creduta Apollo ed è delle figure più eleganti dell'Antichità*, de la que se conservaban tres réplicas en la villa: *di queste ve ne sono tre quasi simili*

No sabemos con certeza cuándo pudo conseguir Mengs el vaciado del *Pothos* de Escopas, pues éste le había servido ya como modelo en un primer boceto para su *Apolo* del fresco del *Parnaso* en Villa Albani, pintado en 1761, como lo confirma un dibujo del artista (ver fig. 129) en la Graphische Sammlung Albertina de Viena.

Mengs podría haber obtenido años antes del informe la autorización para tomar apuntes de algunas estatuas de propiedad lorenesa en Roma, o bien tendría ya un vaciado del mismo como asegura Schröter.

Sandart en el siglo XVII había grabado la estatua y publicado con la didascalia: “*Poesy in Palatio deren von Medicis in Rom*”, identificándola por tanto como la imagen de la Poesía.

Las numerosas copias de esta escultura testimonian la celebridad y el favor que encontró esta creación especialmente en el mundo romano. La figura apoya sobre la pierna derecha y la izquierda flexionada cruza por delante de la otra cuyo pie se adhiere al suelo sólo con la punta de los dedos casi en la misma línea que el derecho. El torso se inclina hacia la derecha del espectador, con el hombro izquierdo alzado y el brazo plegado en ángulo recto, mientras que el derecho está más bajo con el antebrazo atravesando oblicuamente el pecho. Un paño, rico en claroscuro, cae desde el hombro izquierdo en vertical hasta el suelo y en esta réplica un extremo del mismo es sostenido por un cisne con su pico. Los cabellos se disponen en suaves rizos ondulados en torno a la cara y están recogidos en la nuca con una corona de laurel que descansa sobre ellos.

La cabeza es antigua pero no le pertenece y en ella están restauradas la punta de la nariz y parte de los cabellos sobre la sien derecha.

Iconográficamente se considera a *Pothos* la representación del deseo erótico, pero al mismo tiempo de la nostalgia y la añoranza, pues según Platón (*Crátilo*, 420) personificaba el deseo inquieto y conmovido por un objeto lejano.

El escultor había afrontado el tema con una plena comprensión del sujeto, pues simbolizaba el amor no activo pero con deseo, es decir en acción de reposo. La pasión por alguien ausente le

hace volver la mirada hacia arriba, como hacia un sueño imaginario y no en dirección del espectador.

Bibliografía: SANDRART, J. von. : p. 34; DÜTSCHKE, H.: nº 104; REINACH, S.: (1897) vol. I, p. 243; AMELUNG, W.: (1897) p. 34, nº 46; KLEIN, W.: p. 122, nº 3; BULLE, H.: pp. 121-150; BECATTI, G.: (1941), pp. 401-412; ARIAS, P. E.: p. 132, nº 5; MANSUELLI, G.: vol. I, pp. 54 y ss., lám. 32; STEWARD, A.: p. 145, nº 5; SCHRÖTER, E.: p. 386; BECATTINI, M. y otros: pp. 347 y ss; GASPARRI, C.: en CHASTEL, A. y MOREL, PH.: (ed.): vol. 4, pp. 136-137.

BACO MEDICI (N80)

LPR: 23 *Un Baco q^e se apoya a un tronco de Vila Medicis*

LTR: N° 42 *un Baco de la misma Vila (Medici) // N° 53 Piernas del Baco q^e va en la Caxa del num° 42*

LE: nº 30

Inventario de 1804: *Estatuas (...) 16. Un Baco con piel terciada apoyado el codo derecho en un tronco, con un racimo en la mano mas de dos varas de alto.*

Original en la Galleria degli Uffizi, inv. nº 258

El yeso de este *Baco* es el caso más interesante entre las esculturas vaciadas por Mengs en Villa Medici. Actualmente se conserva sólo el torso de la estatua a la que se han retirado todas las restauraciones posteriores, y de la que sólo quedan dos testimonios plásticos de cómo podía contemplarse la obra en el siglo XVIII, los vaciados del pintor del *Baco Medici* en Madrid y Dresde, que por dicho motivo se han convertido en dos documentos históricos de cierta importancia.

En mi opinión la obra fue completada y restaurada por Cavaceppi y todos los expertos parecen estar de acuerdo en que es una “*Umbildung*”, es decir, una “réplica” afeminada del *Sátiro en reposo* de Praxíteles.

La figura descansa sobre la pierna izquierda con el hombro derecho ligeramente levantado en contraposto al estar apoyado con el codo en un tronco de árbol. Los miembros del joven todavía impúber son ágiles y su desnudez está magistralmente interrumpida por una piel de animal que le cruza el torso anudada sobre el hombro derecho y que desciende por la espalda. La parte más noble del animal, la cabeza, es representada sobre el pecho y el dios parece enorgullecerse de su elegante indumentaria apoyándose relajadamente sobre el árbol. En el caso del ejemplar de los Uffizi la piel del animal pertenece a un macho cabrío y no a una pantera, como suele ser lo habitual en los sátiros, y la cabeza caprina se presenta con una

barba puntiaguda dividida en dos. La falta del borde y gran parte de la piel del animal le hace tener mayor apariencia de piel curtida que de pellejo, estando esculpida casi como si fuera una tela.

Las partes restauradas son muy del estilo de Cavaceppi, que habría reelaborado la pieza como si fuera un *Dionisos*, con la cabeza coronada de hiedra y una cinta dionisiaca sobre la frente, en lugar de hacerlo como si fuera un fauno como en el resto de réplicas del original de Praxíteles. Para acentuar aún más esa idea le colocó un racimo de uvas en la mano derecha y no un instrumento musical, que era el atributo añadido por los restauradores en muchas de las copias del *Sátiro en reposo*.

También las proporciones son aquí más alargadas y estilizadas, y se le confirió un gesto más serio en contraposición con la expresión burlona y sonriente típica de los faunos.

En la Gliptoteca de Copenhague nos encontramos con otro *Dionisos* (ver fig. 135), de unas características muy similares al vaciado de Mengs, que fue catalogado por Poulsen como una falsificación de Cavaceppi.

Bibliografía: DÜTSCHKE, H.: pp. 220-221, nº 506; AMELUNG, W.: (1897) p. 95, nº 150; KLEIN, W.: p. 204, nº 37; POULSEN, F.: p. 341, nº 476; MANSUELLI, G.: vol. I, pp. 150-151, nº 121; *Reale Galleria*: nº 341.

AFRODITA DE CAPUA (N81)

LPR: 25 *Otro Torso de muger tambien de Napoles*

LTR: N° 42 (...) *un torso de Muger de Napoles*

Inventario de 1804: *Fragmentos de Estatuas vaciadas en Yeso. (...) 2.Uno de Muger con cabeza tamaño del natural.*

Original en el Museo Archeologico Nazionale, Nápoles, inv. nº 6017

Es posible que gracias a las relaciones que Mengs mantenía con la familia real borbónica, de la que desde 1758 recibió encargos en la corte napolitana, obtuviera permiso para realizar vaciados de algunas de las obras que iban surgiendo en las excavaciones arqueológicas de aquel reino.

En la lista de transporte de los yesos del artista de Roma a Madrid se mencionaba “*un Torso de Muger de Napoles*” que correspondería con la figura que nos ocupa, vaciada sólo hasta la línea donde empieza la indumentaria por algún motivo que no conocemos con exactitud. Es posible que sólo el torso desnudo de la diosa respondiera al ideal estético del artista,

careciendo para él de interés el plegado del ropaje que cubre sus piernas o que Mengs poseyera ya copias de estatuas vestidas que se adaptaran más a su gusto.

Este modelo en yeso, que fue extraído del original, antes de que éste fuera restaurado y reintegrado en las extremidades superiores, representa un documento histórico en el que puede observarse cómo era la escultura antes de dichos trabajos.

La conocida como *Afrodita de Capua* salió a la luz en 1750, en Santa Maria Capua Vetere, mientras se realizaban los trabajos de excavación en el Anfiteatro Campano. Junto con otras estatuas, de similares caracteres estilísticos y seguramente procedentes del mismo taller local, decoraron el pórtico construido sobre la *summa cavea* del mencionado edificio. La copia romana en mármol, datada en la época del principado de Adriano (117-138 d.C.), durante el que se restauró el teatro de Capua, copiaría un ejemplar griego del siglo IV a.C.

La restauración de la obra, ejecutada en 1820 por Augusto Brunelli, en la que se añadieron entre otras cosas los brazos que la faltaban, se debatió entre dos motivos diversos, la victoria de Venus sobre Marte o sobre Juno y Minerva en el juicio de Paris. La diosa aparece triunfal, ciñendo sobre su frente la diadema de Juno y apoyando su pie izquierdo sobre el casco de Minerva. La teoría de que la diosa de la belleza estuviera admirando su imagen como en un espejo en el escudo de Marte, al que también habría vencido, estaría validada por la existencia de monedas corintias de época imperial que así la representan, acompañada en algunas de ellas por su hijo Eros sujetando el escudo. El pequeño se añadió también en un primer momento en la reconstrucción de la Afrodita de Capua, de la que fue eliminado en 1869.

Bibliografía: BRONEER, O.: pp. 65 y ss.; LIPPOLD, G.: (1950) pp. 284; LAURENZI, L.: pp. 384 y ss.; PETRARCA, L.: pp. 54 y ss. ; LIMC (DELIVORREAS, A.), nº 627, lám. 61; CANTILENA, R. y otros: p. 104; KNELL, H.: pp. 117-133.

GANÍMEDES DE LA VILLA MEDICI (N82)

LPR: 18 *Un Ganimedes de Vila Medicis*

LTR: N° 43 *El Ganimedes de Vila Medicis*

LE: nº 12

Inventario de 1804: *Estatuas (...) 26. Ganimedes con el Aguila debajo del brazo izquierdo algo mas de siete quartas de alto.*

Original en la Galleria degli Uffizi, inv. nº 128

Otra pieza procedente de la Villa Medici es el *Ganímedes con el águila* que Winckelmann había calificado como *herrlich schön* en sus notas sobre los palacios romanos, y de cuyo vaciado sólo se conserva el busto en la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

La primera noticia que se tiene sobre esta escultura es que en 1513 formaba parte del arco triunfal para celebrar la coronación del papa León X, erigido frente al palacio della Valle. Las figuras que adornaban el arco, un *Apolo*, dos *Bacos*, una *Venus*, un *Mercurio*, un *Hércules* y el *Ganímedes* que nos ocupa fueron dibujadas por Amico Aspertini, pintor y escultor boloñés, entre 1531 y 1535. Esta sería por tanto la primera muestra gráfica del grupo, que aparecía ya restaurado por esas fechas como confirma su descripción en el inventario de estatuas del Palazzo della Valle en 1584, año en que los bienes de esta familia fueron adquiridos por Francisco de Medici, y el hecho de que hubiera sido improbable que se hubiera utilizado una obra mutilada para un monumento conmemorativo. No habría que descartar sin embargo una segunda restauración cuando el *Ganímedes con el águila* pasó a la colección Medici, pues en las láminas de Aspertini la mano del joven reposaba sobre el cuello del águila, y en la de Perrier, ya en el siglo XVII, se muestran las condiciones de la obra en el estado actual, donde la mano apoya sobre el ala izquierda del ave. La cuestión de las restauraciones permanece un tanto confusa hasta el momento.

Mansuelli afirmaba que son modernos la cabeza y cuello de *Ganímedes*, el hombro y brazo derechos junto a la parte superior del ala izquierda del águila. De procedencia antigua pero restaurados serían el antebrazo izquierdo del muchacho con el codo y el refuerzo que va al costado, los pies con toda la parte inferior y posterior de la base, el tronco del árbol, colocado posteriormente, y en el águila, la cabeza con el cuello, parte del ala derecha y el borde superior del ala izquierda, que en su mayor parte es antigua.

El grupo, junto a otro análogo del Museo de Nápoles, es difícil de datar. Según Klein y Amelung el *Ganímedes* derivaba del *Apolo Sauróctono* de Praxíteles y Sichtermann lo encuadra dentro de la época imperial.

Bibliografía: PERRIER, F.: lám. 70; ROSSINI, P.: p. 406; WINCKELMANN, J. J.: *Ville e Palazzi di Roma*, p. 108v-109r, pp. 80, 268; CLARAC, F. de: lám. 408, 705; ZANNONI, G. B.: vol. IV, p. 60, lám. 102; GOTTI, A.: p. 314; FIORELLI, G.: vol. IV, p. 381; DÜTSCHKE, H.: n° 115; MICHAELIS, A.: (1891) p. 236, n° 161; REINACH, S.: (1897) vol. I, p. 191; AMELUNG, W.: (1897) n° 51; KLEIN, W.: p. 128, 2; MANSUELLI, G. A.: vol. I, n° 111, pp. 142-3; LIMC IV, 1 “Ganymed”, pp. 161 y ss. (H. SICHTERMANN); GASPARRI, C.: en CHASTEL, A. y MOREL, PH.: (ed.): vol. 4, pp. 55-56, lám. 40.

HARPÓCRATES (N83)

LPR: 8 *Arpocrates. Dios del Silencio, q^e está en Campidolio*

LTR: N° 44 *Arpocrates Dios del Silencio, del Museo Capitolino*

LE: n° 15

Inventario de 1804: *Estatuas (...) 61. Harpocrates, siete quartas de alto*

Original en los Museos Capitolinos, Salone, inv. n° 646

Desde el momento de su apertura al público en 1734, el Museo Capitolino se siguió ampliando con muchas obras que hasta hacía poco habían estado en colecciones privadas o que habían sido halladas recientemente en excavaciones arqueológicas. Así había ocurrido por ejemplo con el Harpócrates que todavía hoy puede contemplarse en el *Salone* de dicho Museo y que había salido a la luz en torno a 1740 en la villa Adriana, en los terrenos pertenecientes a la familia Michilli, junto a la escultura del *Antinoos egipcio*. El pintor y dibujante Pier Leone Ghezzi, en un código depositado actualmente en el Museo Británico comentaba el descubrimiento y relataba que en la viña Michilli se encontraron *le tre statue di marmo pario una rappresentante Antinoos che usce dal Bagno, l'altra rappresentante il dio del Silenzio con il fiore lotos sopra la testa, e l'altra un idolo Egittio di marmo pario due volte alta il naturale, e le altre due di misure al naturale*.

Apenas un par de años después Liborio Michilli cedía las dos últimas al papa Benedicto XIV que a su vez las entregó al Museo Capitolino. El pontífice como sigue narrando Ghezzi estaba tan complacido con el regalo que *per gratitudine gli è dato* (al donante) *l'appalto del tabacco per il prezzo di centomila scudi per nove anni*.

El Harpócrates realizado en mármol lunense tiene restaurados tres dedos de la mano izquierda, un trozo del cuerno, la parte inferior del muslo y el pie. El hijo de Isis y Osiris está representado desnudo, impúber, con una apariencia blanda y corporal acentuada por un vientre ligeramente prominente y redondeado que contribuye a subrayar la juventud del dios. Un tronco de palmera cargado de frutos le sirve como apoyo junto a su pierna derecha mientras la izquierda se adelanta de forma natural. El brazo derecho replegado se lleva el dedo hacia la boca en el gesto tradicional del silencio, que en época romana era comprendido como una actitud mística para proteger los misterios de la religión, y con la mano izquierda sostiene un pequeño cuerno, quizás como símbolo de la abundancia. La cabeza es de una ejecución refinada y se inclina hacia la izquierda, donde las superficies de la frente y los pómulos están encuadrados por una serie de mechones largos y bucles extremadamente elegantes que descansan sobre los hombros y la base del cuello. El iris de los ojos está

indicado por una incisión y las pupilas realizadas en hueco. La boca es carnosa, y el conjunto del rostro contribuye a transmitir la expresión de una tranquilidad ensimismada.

La utilización muy hábil del trépano para los cabellos y la incisión del iris para la depresión de los globos oculares, invita a datar esta escultura en época adrianea.

El joven dios Harpócrates en egipcio Horus "el niño", fue muy popular en época imperial fuera de Egipto. El rizo sobre la cabeza estaba identificado y vinculado con Eros y la flor de loto era un atributo a menudo interpretado en relación con la doble corona de Egipto.

Bibliografía: FICORONI, F.: (1744) p.65; LOCATELLI, G. P.: p. 34; BOTTARI, G. G.: pp. 142-144; FICORONI, F.: (1757) p. 137; RIGHETTI, P.: pp. 11 y 12; LANCIANI, R.: (1893) p. 180; REINACH, S.: vol. II, pp. 481- 487; STUART JONES, H.: p. 292, nº 28, lám.71; PIETRANGELI, C.: (1951) pp. 52 y ss., nº 13; *Enciclopedia dell'Arte Antica*, vol. I, pp. 671-672; AURIGEMMA, S.: (1961) p. 64; HELBIG, W.: vol. II, nº 1389 (PARLASCA, K.)

MERCURIO DE GIAMBOLOGNA (N84)

LTR: N° 45 *El Mercurio volante de Juan de Bolonia q estaba en la fuente de Vila Medicis*

LE: nº 82

Inventario de 1804: *Estatuas (...) 51.El Mercurio volante de Juan de Bolonia.*

Original en el Museo Bargello, Florencia, inv. nº 449B

El vaciado del *Mercurio* de Giambologna fue uno de los añadidos por Mengs en el último momento, como había avisado Preciado de la Vega que podría suceder, ya que en la lista provisional de yesos que se mandarían a Madrid no estaba incluido inicialmente.

Aunque en la Academia de San Fernando existen dos modelos de dicha escultura, es difícil determinar cuál de ellos procede de la colección del artista alemán, ya que hasta el momento de redactar este catálogo no se había intervenido en uno de ellos para realizar las labores de restauración, proceso que facilitaría la datación del mismo.

El bronce decoraba la fuente frente a la logia en la Villa Medici cuando el pintor lo vio por primera vez y la iconografía del dios representado en el momento de emprender el vuelo le debía resultar interesante ya que él mismo la utilizaría de modo muy similar en sus frescos del Palacio Real de Madrid, tanto en la *Apoteosis de Hércules*, como en la *Apoteosis del emperador Trajano*.

No fueron muchos los escultores modernos que gozaron de los elogios de Mengs, pero el artista belga debía contarse entre sus favoritos junto a Ghiberti o Duquesnoy, ya que su colección de yesos comprendía algunos que copiaban las obras de estos autores.

La historia del *Mercurio* de Giambologna está bien documentada desde el inicio.

En mayo de 1580 se hallaba, consignado directamente por el escultor, en un elenco de objetos, que desde Florencia habían sido destinados para decorar la fastuosa villa romana de la familia Medici, y en él era descrito como *Da ms. Giovan bologna scultore una statua di getto di metallo chiamato Mercurio pesò lib. 350; et uno caduceo con mazza di legno fatta atornio con ale et serpe avolte di cera.*

En 1588, estaba registrado en el primer inventario de la Guardaroba de Fernando de Medici en Roma, donde era definido con la particular característica iconográfica que lo diferencia de todos los demás *Mercurios* conocidos realizados por Giambologna, es decir sobre una base en forma de Viento. Diez años después se menciona ya su colocación en el centro de la Loggia de la villa, como coronamiento de una fuente y destinado a completar el vasto programa decorativo decidido por Fernando I para ensalzar la dinastía medicea.

La estatua conservó su ubicación sobre la vasca en Villa Medici hasta 1780, cuando el gran duque Pedro Leopoldo de Lorena la hizo transportar a la Galleria degli Uffizi donde estuvo hasta 1865, fecha en que fue llevada al Museo Bargello.

Con ella Giambologna demostró el gusto, que caracteriza sus obras, por los desafíos técnicos y formales y representa el fruto de muchos años de investigación por parte del artista, que encontraron probablemente el punto de inicio en el *Mercurio* que Cellini había representado en el relieve del pedestal del *Perseo*.

Cosme I de Medici en 1565 había encargado a Giambologna un *Mercurio* para regalar al rey Maximiliano II, cuya hermana debía casarse con su hijo Francisco. En el Kunsthistorisches Museum de Viena se conserva un *Mercurio* firmado por Giambologna más pequeño que el que hoy se conserva en el Bargello, y que para algunos historiadores podría tratarse del encargado por Cosme I inspirado en una moneda acuñada por León Leoni para el emperador bohemio.

Otras estatuillas fueron realizadas por el escultor en los decenios sucesivos, como la que se encuentra hoy en Capodimonte ejecutada entre 1575 y 1579 para el duque de Parma, o la que se regaló al elector de Sajonia, Cristiano I, conservada en Dresde.

Estas y algunas otras atesoradas en museos europeos sirvieron al artista como experimentos hasta alcanzar la más perfecta de todas ellas: la escultura del Bargello, que resulta más compuesta y equilibrada.

El *Mercurio*, cuya composición se desarrolla desde la punta del pie y se cierra hacia el índice, podría inscribirse dentro del contorno de un huso. El numen fija su índice como una aguja conforme a la que regula su equilibrio y es su concentración sobre el acto lo que hace parecer

sin peligro, del todo natural, su posición arriesgada. La sensación de que debe alzarse en vuelo viene reforzada por la base que Giambologna quiso darle a la escultura: una cabeza de viento sobre la que apenas apoya la puntera del pie del dios. El brazo está replegado, la cabeza no se gira totalmente hacia arriba y los músculos no están contraídos como en las otras versiones conservando sin embargo todo el dinamismo.

Bibliografía: LANZI, L.: pp. 53 y 54; MÜNTZ, M.: p. 70; SUPINO, I. B.: p 401, n° 2; BOYER, F.: p. 263; DHANENS, E.: pp. 125- 135; KEUTNER, H.: (1978) pp. 24 y ss.; HOLDERBAUM, J.: (1983) p. 117; KEUTNER, H.: (1984) pp. 27-34; LEITHE-JASPER: pp. 85-86; AVERY, CH.: pp. 124-127; GASPARRI, C.: (1991) lám. 39; MOREL, Ph.: pp. 186- 191; PEGAZZANO, D.: p. 59.

VASOS ALBANI (N85)

LPR: 41-42 *Dos vasos medianos compañeros con adornos i figuras*

LTR: N° 46 *Los dos vasos medianos de Vila Albani*

Original en el Museo Torlonia. inv. n° 421

Es muy posible que Mengs consiguiera estos vaciados gracias a las excelentes relaciones que mantenía con el cardenal Albani, del que había recibido el encargo de pintar el fresco del *Parnaso* en su villa romana. Los dos yesos copian la misma cratera con una basa de elegante forma y el cuerpo adornado de hojas en la parte inferior y esculpido con una danza de bacantes. En ambas partes aparecen tres figuras femeninas en idéntico esquema compositivo que portan tirsos, coronas, animales para el sacrificio y cuyos ropajes ricos en pliegues se agitan como movidos por el viento añadiendo mayor movimiento a la composición. Las ménades eran personificaciones de las fuerzas de la naturaleza y tenían un puesto muy importante en el culto al dios Dionisos. Poseídas por un frenesí incontrolado, se dedicaban en ocasiones casi desnudas a su placer favorito, la danza. Tenían un cierto poder sobre las fieras y se las ve acompañadas a veces de panteras, serpientes, lobos, leones, etc. Uno de sus atributos característicos era el tirso, que adornan con pámpanos y hojas de hiedra, muy frecuentemente se las representa coronadas de hojas de vid, haciendo sonar el crótalo y por lo general agrupadas. Podría datarse en torno al 30 a.C.

Bibliografía: ZOEGA, G.: vol. II, pp. 177 y ss., lám. 84; GERHARD, E. y PLATNER, E.: vol. III 2, p. 479; VISCONTI, P. E.: p. 213, n° 421; FUCHS, W.: (1959) p. 174b, n° 8; GASPARRI, C.: (1981) n° 421, lám. 10b; GRASSINGER, D.: (1991) pp. 201-202, n° 41, láms. 60-66.

TORSO MASCULINO (N86)

LPR: 24 *Un torso con cabeza q^e está en Napoles*

LTR: N° 47 *Un Torso con Cabeza de Napoles*

Original en Museo Archeologico Nazionale, Nápoles, inv. n° 6016

Una vez más uno de los yesos del pintor alemán nos sirve como testimonio y documento histórico para conocer la escultura original en el estado anterior a la restauración.

Este *Torso* se encontró en Capua y fue restaurado posteriormente por Calì en la nariz, mano derecha, brazo izquierdo, en el tronco con la base, la pierna derecha y la parte inferior de la izquierda.

El dibujo realizado por Matthäi y el vaciado de Mengs todavía conservando en Dresde nos muestran una vez más la importancia de esta colección para estudiar la estatuaria antigua.

Representa un joven desnudo de formas suaves que a veces ha sido interpretado como Adonis o Apolo. El cabello está peinado con una corona de rizos rodeando la cara e inclina el peso del cuerpo sobre la pierna derecha apoyándose fuertemente con la mano izquierda en un tronco que se añadió en la restauración. El cuerpo insinúa una curva serpenteante de toda la figura y las formas elegantes y mórbidas y el esquema característico lo pone en relación con el estilo praxitelico de la época del *Sátiro Periboetos*. La copia es romana, de tiempo quizás adrianeo y pertenece a la misma escuela que la *Afrodita de Capua* (N81) y la *Psique* actualmente también en el Museo Archeologico Nazionale de Nápoles (n° inv. 6019), pues todos ellos decoraban el anfiteatro de Capua.

Bibliografía: CLARAC, F. de: p. 650; REINACH, S.: p. 245; KLEIN, W.: p. 427; RUESCH, A.: p. 87, n° 270; ZANKER, P.: p. 110, n° 12 lám. 80,4; CANTILENA, R. y otros: p. 104 n° 53.

ANTINOO EGIPCIO (N87)

LPR: 10 *El Idolo Egipcio grande q^e está en Campidoglio.*

LTR: N° 47 (...) *i parte del idolo Egipcio de Campidoglio; N° 48 Piernas del otro Idolo*

LE: n° 3

Inventario de 1804: *Estatuas (...) 89. Un termino Egipcio su alto dos varas y media escasas.*

Original en los Museos Vaticanos, Museo Gregoriano Egipcio, inv. n° 99

El llamado en las listas *Idolo Egipcio de Campidoglio* es una representación de Antinoo a la egipcia que en tiempo de Mengs se hallaba en el Museo Capitolino y que con la creación del Museo Gregoriano Egipcio en 1838 pasó a formar parte de su colección. Gregorio XIV,

fundador de dicho museo, dispuso que se trasladaran allí todas las obras egipcias o egiptizantes existentes en Roma en aquel momento en propiedad pública. Es muy posible que la obra se denominara *idolo egipcio* durante el siglo XVIII, como también se le designa en las listas de modelos de Mengs, pues en un código del Museo Británico en el que se comenta el hallazgo de esta escultura en la Villa Adriana se la menciona como *idolo Egittio di marmo pario*. (N87)

El vaciado que llegó a Madrid en 1779 se encuentra hoy despiezado y repartido entre la Academia de Bellas Artes de San Fernando, el busto, y la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense, donde se conservan el torso y las piernas.

A pesar de que en Dresde no se conserva un vaciado de esta escultura, si existe uno procedente de la colección del pintor en el Museo de Dijon adquirido a la muerte de éste junto con otros yesos. El *Antinoüs Egyptien* estaba incluido en la nota del registro de *Les plâtres qui suivent sont achetés par les Elus de la province de Bourgogne en 1780, après la mort du célèbre Raphael Mengs, à qui ils avaient appartenu*.

Un síntoma más del interés del artista por dicha estatua lo demuestra el hecho de que él mismo lo diseñara en un dibujo (fig. 11) actualmente conservado en el Museo del Prado, (Inv. n° F.A. 274).

El original procede de la Villa Adriana y fue encontrado en la viña Michilli junto al Harpócrates. En 1742 Michilli decidía donar estas obras a Benedicto XIV que las instaló en el Museo Capitolino.

El joven divinizado por Adriano está representado siguiendo la tipología del arte egipcio; en pie, con la pierna izquierda ligeramente adelantada, los brazos a lo largo de los costados un poco plegados a la altura de los codos y con las manos cerradas sosteniendo dos pequeñas varas cilíndricas. El tronco, piernas y brazos están completamente desnudos, vistiendo únicamente un faldellín egipcio plegado que se estrecha en la cintura con una cinturilla lisa. El faldellín está surcado de sutiles pliegues regulares, verticales y paralelos, en el que en la parte trasera se acentúa la redondez de los glúteos. El *shenti* era una prenda de lino, estrecha y larga, que se ceñía como falda alrededor de la cintura formando pliegues en forma de abanico. La cabeza está cubierta por una cofia *nemes* a franjas lisas, paralelas, muy geometrizable de la que sobresalen por los lados las orejas y algo de los cabellos.

El cuello es corto y macizo y los hombros largos y cuadrados, como es frecuente en este tipo de obras. Los ojos alargados tienen la pupila señalada y las cejas cinceladas con cortes oblicuos parecen semejar pequeños cordones. La nariz es regular, la boca tiene los labios carnosos arqueados, y las orejas, sin ser especialmente grandes están modeladas con cuidado.

La estatua se ejecutó en dos piezas que se unen sobre el fémur y en los riñones y están restauradas la mano derecha con la muñeca, la extremidad del borde vertical mediano del *shenti* y un tasello de éste en la cintura, la punta de la nariz y parte de los labios, el plinto con los pies y la pierna izquierda bajo la rodilla. Es una obra clasicista de edad adrianea.

Bibliografía: BOTTARI, G. G.: vol. III, p. 145, lám. 75; LEVEZOW, K.: p.126, n° 3, láms. 11 y 12; RIGHETTI, P: vol. I, pp. 95 y ss., lám. XCIII; CLARAC, F. de: vol. V, lám. 985, n° 2565; *Catalogue historique et descriptif du Musée de Dijon*, pp. 333-334; LANCIANI, R.: (1893) p. 180; BOTTI, G. y ROMANELLI, P.: pp. 95- 97, láms. LXVII-LXXII; AGUEDA, M.: p. 86; PIETRANGELI, C.: (1985) p. 164; MEYER, H.: pp. 121 y ss.; MAMBELLA, R.: p. 75, lám. XIIIa; KIDERLEN, M.: p. 39, nota 4.

RELIEVE DE GROTAFFERRATA (N88)

LPR: 22 *Un pedazo de baxos relieves con soldados q se conoce conducian un muerto & cuio original está en la Abadia de Grottaferrata*

LTR: N° 48 (...) *i un baxo relieve q està en Grottaferrata*

Inventario de 1804: *Baxos Relieves (...) Fragmento de tres Figuras, se cree que representa quando sacaron el Cadaver de Hector del Carro en que le había conducido Priamo al Palacio Regio. El original de marmol fue hallado cerca de Frascati en el terreno del Monasterio de Grotta Ferrata, yeso de vara de alto, ancho vara escasa.*

Original en el Museo de Grottaferrata

El *relieve* encontrado en las excavaciones próximas a la abadía de Grottaferrata había sido ya mencionado e ilustrado en los “*Monumenti antichi inediti*” de Winckelmann.

El monasterio obra en parte de Giuliano de Sangallo, sobre los *Colli Albani*, fue edificado sobre restos de una villa romana de edad republicana, que algunos identifican como la villa tuscolana de Cicerón.

El *relieve* estaba en el Palazzo Barberini de Roma en el tiempo del cardenal Francisco, abad de Grottaferrata y en el inventario redactado en los años 1632-1640 por Nicolò Menghini se citaba como *un basso rilievo di tre figure una tiene uno scudo nella mano sinistre et dalla mano destra tiene un Murione alta palmi 4 1/2 e larga palmi quatro n.o 50* que poco después fue restaurado por Giuseppe Giorgetti.

A la izquierda de la composición se encuentra un hombre en pie vestido con clámide y sosteniendo un casco con penacho en la mano derecha y un escudo con la izquierda; junto a él otro varón también con clámide y semblante pensativo es representado en segundo plano y de

perfil sosteniendo una lanza con la derecha. Más a la derecha aparece un guerrero desnudo con casco que sujeta los pies de un cuerpo que no puede verse en este fragmento y tras él en segundo plano se observa una anciana apenada.

Este *relieve* casaría con otro conservado en el Palazzo Colonna en el que se representa el transporte del cuerpo exánime de un joven guerrero por parte de dos compañeros de armas acompañados de un grupo de figuras que marcha hacia la derecha.

La identificación del personaje muerto está aún en discusión pues podría tratarse de Aquiles, Patroclo, Meleagro o Héctor.

Bibliografía: WINCKELMANN, J.J.: (1776) vol. II, pp. 178-182, nº 136; ROCCHI, A.: p. 187; EA Supplemento (1970), pp. 363-364, lám. 363 voz "Grottaferrata"; MUSSO, L.: pp. 9 y ss.

FAUNO DE ROSSO ANTICO (N89)

LPR: *9 El Fauno de marmol roxo q^e está en Campidolio*

LTR: *Nº 49 el Fauno de marmol roxo q^e està en Campidolio*

LE: nº 18

Inventario de 1804: *Estatuas (...) 50. El Fauno con el macho cabrio y la cesta, siete quartas y media de alto.*

Original en los Museos Capitolinos, Stanza del Fauno, inv. nº 657

La excepcionalidad de esta pieza dentro de la colección de Mengs es que no se conocen otros vaciados en yeso de esta obra en ningún museo o gipsoteca europeos. El pintor consiguió éste presumiblemente en el taller de Cavaceppi, que se había encargado de restaurarlo junto a su colega Clemente Bianchi.

El *Fauno en rosso antico* fue encontrado en Villa Adriana en 1736 y diez años más tarde donado por el papa Benedicto XIV al Museo Capitolino donde en 1817 se el ubicó en una sala bautizada como él en su honor. Debe su nombre y su reputación al material en que está realizado, un mármol de vetas apretadas y de un color rojo oscuro, que raramente se encontraba en piezas tan grandes.

La figura se ladea hacia la derecha, y la pierna izquierda, como sucedería en el original griego, está ligeramente adelantada y muestra el pie girado hacia fuera indicando el ritmo de la danza. La mitad superior del cuerpo se gira alegremente hacia la derecha, con esta mano, que está completamente restaurada y es moderna, sostiene en lo alto un racimo de uvas hacia el que se vuelven su cabeza y su mirada. La línea de la pelvis está delineada de una manera clara y los músculos abdominales perfectamente marcados muestran una anatomía fuerte y casi atlética.

La parte superior del torso está decorado con un *nebris*, es decir uno de los atributos típicos de los faunos que consistía en la piel de un animal sobre los hombros, como podemos apreciar en muchas de las esculturas que representan este tipo de seres. En este caso la piel es de cabra y aparece anudada sobre el hombro derecho, dejando sin embargo al descubierto prácticamente toda la desnudez del fauno, al que se le señalan las costillas y los músculos nítidamente definidos. Con la mano izquierda sujeta un *pedum* y en el hueco formado por la piel de animal entre la mano y el antebrazo se amontonan frutas, uvas y granadas.

Un tronco de árbol como punto de apoyo, del que penden los instrumentos musicales propios del cortejo de Baco, y una cesta de mimbre entreabierta llena de frutos sobre la que se apoya una cabra completan el conjunto.

El rostro está enmarcado por largas patillas divididas en bucles que resaltan los pómulos fruncidos por una sonrisa de boca medio abierta que muestra los dientes. Las cuencas vacías de los ojos estuvieron probablemente rellenas en su momento con metales o piedras duras como era habitual.

El *Fauno* tiene restauradas pequeñas piezas en la nariz, boca y mentón, algunos rizos y parte de la oreja izquierda. También el brazo derecho y algunas uvas del racimo que sostiene, la mano izquierda y el *pedum*, la pierna derecha y la parte trasera del muslo incluyendo hasta el talón. Parte del pie izquierdo, y algunos pliegues de la piel del animal, algunas piezas de fruta también fueron restauradas, y prácticamente todo el plinto. En el animal están restaurados, la cabeza el cuello y parte del pecho, las patas traseras y la cola.

Al haber sido encontrado junto a los *Centauros Furietti* firmados por Aristeas y Papias y debido a la similitud del *Fauno*, especialmente con el centauro joven, todos los investigadores han coincidido en que, a pesar de no estar firmado, también se debía a estos escultores o a su taller.

Bibliografía: LUCATELLI, G. P.: p. 61; BOTTARI, G. G.: pp. 70-72; FICORONI, F.: (1757) p. 128; ROSSINI, P.: p. 111; RIGHETTI, P.: vol. I, 89; VISCONTI, E. Q.: (1836) pp. 255- 257; WINNEFELD, H.: p. 152; STUART JONES, H.: pp. 309- 310, lám. 77; SQUARCIAPINO, M.: pp. 16, 21, 32 y ss.; AURIGEMMA, S.: (1961) pp. 72 y 140; HELBIG, W.: vol. II, nº 1420, (STEUBEN, H. v); BARBERINI, M. G.: pp. 23-35.

MERCURIO (N90)

LPR: 55 *Un Mercurio q^e mira la bolsa q^e tiene en mano: el original está en Prusia*

LTR: N° 50 *El Mercurio q^e tiene el Rei de Prusia*

LE: n° 58

Inventario de 1804: *Estatuas. (...) 23. Mercurio, mirando la bolsa que tiene en el brazo izquierdo siete quartas de alto.*

Original depositado en la Antikensammlung de Berlín

Con la inscripción de “*Or esistente in Germania*” incluía Cavaceppi la figura del *Mercurio*, que Mengs debió adquirir como yeso en su taller. El pintor alemán consiguió en el *atelier* romano del escultor las copias de muchas obras que estaban siendo vendidas a coleccionistas extranjeros y que por lo tanto estaban saliendo de Roma. La preocupación del artista por esta situación le conducía a escribir a Ghelli en una de sus cartas: *e questo e un punto importante per mè di avere il piu che posso di tutte le cose antiche che sortono di Roma.*

La obra habría sido en origen un torso antiguo que Cavaceppi se había ocupado de restaurar añadiéndole una cabeza antigua, que no le pertenecía, así como gran parte de ambas piernas, el pedestal, el tronco de árbol junto a la pierna izquierda que le sirve de apoyo, y los brazos, uno de los cuales se levanta sosteniendo el marsupio hacia el que el dios alza la mirada.

Una vez reintegrada la obra fue vendida a los margraves de Bayreuth que habían comenzado su colección de antigüedades antes de 1758. En ese año moría Wilhelmine de Bayreuth, hermana del rey Federico II el Grande, al que legó todo su repertorio de esculturas que pasaron a formar parte de las colecciones reales prusianas. Entre ellas se hallaba este joven, restaurado por Cavaceppi como un Hermes y que actualmente se conserva en Berlín.

Bibliografía: CAVACEPPI, B.: vol. II, lám. 14; CONZE, A.: (1891) p. 207 n° 531; EINEM, H. von (ed.): Carta n° 11, pp. 50-51; HOWARD, S.: pp. 116 y ss. y 238; KREIKENBOM, D.: p. 48, lám. 18.

BACO DE SANSOVINO (N91)

LPR: 58 *Un Baco de Sansovino q^e está en Florencia*

LTR: N° 51 *El Baco de Sansovino q^e està en Florencia*

LE: n° 20

Inventario de 1804: *Estatua (...) 33. Un Baco que tiene el brazo izquierdo levantado con la taza, y detrás de la pierna derecha un Satirillo, algo mas de una media.*

Original en el Museo Nazionale del Bargello, Florencia, inv. n° 120S

En la Academia de San Fernando se guardan dos vaciados en yeso del *Baco* de Sansovino, que aún no han sido restaurados, pero que parecen ajustarse a las peculiaridades típicas de los modelos del pintor, cuestión que se discernirá una vez que se haya intervenido en ellos.

Jacopo Tatti que tomó de su maestro Andrea Sansovino su nombre artístico, es de todos los escultores florentinos coetáneos a Miguel Ángel el que mejor asimiló el idealismo clásico de las primeras décadas del siglo XVI.

El *Baco*, considerada su mejor obra como escultor, fue realizada como ornamento del jardín de la Villa Gualfonda de Giovanni Bartolini. Parece que el modelo fue un muchacho conocido como Pippo di Fabro, que según Vasari murió poco después.

El dios representado en edad juvenil levanta el brazo izquierdo con un recipiente, previsiblemente lleno de vino, hacia el que mira sonriendo. Con la mano derecha sujeta un racimo de uvas y tras él aparece sentado sobre una roca semicubierta por una piel de animal un satirillo con piernas de cabra.

En 1544 Gherardo Bartolini, el hermano del primer poseedor, regaló la escultura a Cosme I que la colocó en el Palazzo Vecchio junto al David-Apolo de Miguel Ángel. Después estuvo en el Palazzo Pitti y en los Uffizi. En el incendio de 1762 de la *Galleria*, la estatua sufrió muchos daños y tuvo que ser restaurada por Gaetano Traballese.

En este *Baco* de mármol, en flexible ondulación sigmoidea que rememora a Praxíteles, queda patente la maestría del artista al interpretar al dios del vino, pudiendo recordarse para algunos historiadores como una de las creaciones más perfectas de la escultura italiana del Cinquecento.

Bibliografía: GORI, F.: láms. LI-LIV; BENCIVENNI, G.: vol. II, pp.56 y 57, nota XXXIX; LORENZETTI, G.: pp. 314- 340; MARIACHER, G.: pp. 22-24; LEWIS, D.: p. 136; BOBER, P. P. y RUBINSTEIN, R. O.: p. 108, nº 73; BOUCHER, B.: p. 317, nº 6, láms. 35-37; BECATTINI, M. y otros: pp. 341-343; POESCHKE, J.: vol. II, p. 145, nº 136, lám. 136.

SILENO PILOSO (Nº2)

LPR: *Un Sileno viejo i peludo p^r el pecho, q^e fue a Inghilterra*

LTR: *Nº 52 Un Sileno viejo e piloso*

LE: nº 78

Inventario de 1804: *Estatuas (...) 38.Sileno, grueso y barbudo, con una taza en la derecha, y un racimo en la izquierda, siete quartas escasas de alto.*

Original en Nostell Priory, Yorkshire

Este *Sileno*, consignado en la “*Raccolta*” simplemente como “*Or esistente in Inghilterra*” se encuentra actualmente en la colección del Major Rowland Winn en Nostell Priory cerca de Wakefield en Yorkshire. En Nostell Priory no está registrada su procedencia, pero a juzgar por una información del Archivio di Stato de Roma, el *Sileno* junto con una estatua de Artemis, fue enviada a Inglaterra por Cavaceppi el veintisiete de agosto de 1751: *una statua di un Fauno vecchio ristorato di mano ordinaria - un altro torso che si può ridurre a Diana* (...).

La cabeza y el cuello fueron repuestos y quizás pertenecieran a este cuerpo ya que la rotura encaja de una manera muy natural. A pesar de ello la cabeza está completamente reelaborada y no quedan muchos caracteres antiguos. Los brazos, la parte inferior de las piernas y el plinto están completamente restaurados, y la superficie total de la obra fue pulida. Puede que la escultura formara parte de una fuente, ya que en la parte posterior tiene incorporada una conducción que originariamente podría haber estado unida con el recipiente que sostiene con la mano derecha del que fluiría el agua y se podría suponer por ende con bastante probabilidad que sirvió como decoración en el ninfeo de una casa privada.

No es posible una datación fija de la pieza a causa de la insegura tradición del modelo. Amelung proponía el primer Helenismo, basándose en la posición similar con algunas figuras de Lisipo y Andreae estaba de acuerdo en que en general el tipo bien podría encuadrarse en el helenismo temprano. Podría deducirse por tanto que se trata de una copia romana de edad adrianea de un original de dicha época.

Bibliografía: CAVACEPPI, B.: vol. II, lám. 16; REINACH, S.: vol. I, p. 320, lám. 732; AMELUNG, W.: (1903-1908) vol. I, n° 672; HOWARD, S.: pp. 51- 52; BERTOLOTTI, A.: vol. IV, p. 80; ANDREA, B.: *Bildkatalog* (1998), vol. I, lám. 660; BOSCHUNG, D. y HESBERG, H. von.: pp. 130-132, lám. 103, 1-3; 104, 1,3,4.

RELIEVE DE VILLA NEGRONI (N93)

LTR: N° 53 (...) *un baxo relieve de una figura q^e tiene un feston de Vila Negroni // N° 70 (...) con la forma del baxo relieve dela figura del feston i templo qe va en el num° 53*

Inventario de 1804: *Baxos Relieves* (...) *Una Ninfa que tiene un templo enfrente, yeso vaciado del antiguo de una vara de ancho y una vara menos quatro pulgadas de alto.*

Original en la Walker Art Gallery de Liverpool, WAG 6535

En la lista provisional de los vaciados que se debían enviar a España no se señalaba este relieve, que se debió incluir posteriormente como ya avisaba Preciado de la Vega que podía ocurrir, en caso de que Mengs así lo decidiera.

El relieve que se encontró durante las excavaciones de Villa Negroni estuvo incluido en el “*Inventario delle Statue, suppellettili ed altro esistenti nel Palazzo Peretti alle Terme*” en el que se mencionaba como *Un basso rilieuo con una figura di ninfa con una ghirlanda in mano che ua al tempio, alto p. mi 3 largo 4*.

Poco después fue adquirido a la Villa Negroni por Thomas Jenkins y Lord Cawdor lo vendía posteriormente a Blundell por ciento trece guineas.

En el relieve, que coincide con la descripción del inventario del palacio Peretti, estarían restaurados la parte izquierda de la composición incluidos algunos pliegues del ropaje, el pie izquierdo, y el antebrazo derecho con la parte central del festón.

Según Ashmole reproduciría una de las bailarinas del *relieve Borghese*, hoy en el Louvre, excepto la cabeza allí restaurada, con algunos otros detalles del *Borghese* como las dos columnas y la posición de los pies. El templo podría ser identificado con el de Vesta, y es muy similar al cincelado en un relieve de los Uffizi.

A pesar de que Winckelmann lo había calificado como una las obras más bellas de la Antigüedad, según Ashmole tenía toda la apariencia de una falsificación del siglo XVIII, posiblemente de Cavaceppi, en el que la cabeza de la muchacha, que tenía un aire moderno, estaría modelada siguiendo un modelo antiguo.

Bibliografía: FEA, C.: (1783) vol. III, lám. 18, p. 495; ASHMOLE, B.: pp. 110 y ss., lám. 43; BARBERINI, M. G.: (1991) p. 25; RAMAGE, N. H.: p. 72.

FAUNO PEQUEÑO CON UNA CABRA (N94)

LPR: 49 *Un Fauno pequeño con una cabra, q^e está en Casa de Bartolomé Cavachepi // 50 Otro Fauno compañero q^e pertenece el original al mismo*

LTR: N° 54 *Un Fauno pequeño con una cabra*

LE: n° 40

Inventario de 1804: *Estatuas (...) 75 Un Fauno pequeño, modelado del del n° 50 vara y media quarta*

Original del que procede desconocido

Entre las láminas dibujadas y grabadas por López Enguïdanos, publicadas en 1794, compilando los vaciados que en aquella fecha poseía la Academia, nos encontramos con un *Fauno* que bien podría coincidir con esta entrada en el listado de yesos del artista alemán.

La estampa muestra a un personaje acompañado de una cabra que se apoya sobre un cesto de mimbre entreabierto, con el brazo izquierdo levantado del que cuelga la piel de un animal y sosteniendo con la mano derecha un racimo de uvas, mientras que con la izquierda porta el *pedum* característico de los pastores y asimilado por los faunos.

En el inventario de 1804 se citaba como *Un Fauno pequeño, modelado del del n° 50*, es decir del *Fauno Rosso*; y efectivamente la ilustración de López Enguïdanos parece ofrecernos la imagen de una imitación libre y simétrica del *Fauno* conservado en el Museo Capitolino, que podría haber sido realizado en el taller de Cavaceppi, inspirándose en dicha obra y a escala inferior, que además había sido restaurada por el propio escultor romano en sus años de juventud.

Aunque en el elenco provisional redactado en Roma por Preciado de la Vega con los vaciados que debían enviarse a Madrid se nombraban dos ejemplares de esta obra, en la lista de piezas que se mandaron definitivamente se cita sólo una, y también ocurre así en el Inventario de bienes de la Academia de 1804.

SILENO CON BACO NIÑO (N95)

LPR: 15 *El Sileno con Baco niño en brazos de Vila Burghese*

LTR: N° 55 *El Sileno en Piè con Baco niño en los brazos de Vila Borghese*

LE: n° 27

Inventario de 1804: *Estatuas (...) 22. Sileno con Baco en los brazos // Estatuas (...) 77. Sileno repeticion del num° 22*

Original en el Museo del Louvre, MA 922

Durante la estancia de Mengs en Madrid, entre 1774 y 1776, llegó a sus manos, a través del embajador de Rusia, Esteban Zinowieff, la traducción de Falconet del libro de Plinio referido a las Artes. Las opiniones vertidas en él por el escultor denotaban cierto menosprecio por el respeto que la escultura antigua producía en los eruditos neoclásicos, aludiendo con frases despectivas sobre todo a Mengs y Winckelmann. El pintor alemán quiso responder en una carta al escultor, en la que defendía a Winckelmann en un primer momento, y entendiendo que posturas equivocadas respecto al ideal que representa la estatuaria de la Antigüedad, sólo eran explicables por falta de conocimiento *in situ* de las obras que criticaban.

En su misiva el artista hacía ver que Falconet no había tomado ejemplos válidos para hacer su análisis sobre las esculturas de Faunos y sugería al escultor *Si Vm. considerase el hermoso Fauno de Borghese con Baco niño en los brazos, nada hallaría en él de pesado.*

El *Sileno con Baco niño en los brazos* fue encontrado en la segunda mitad del siglo XVI junto al *Vaso Borghese* en la finca de Carlo Muti, parte del solar de los jardines de Salustio.

En 1613 se encontraba ya en el palacio del cardenal Scipione Borghese en el Borgo para pasar poco después a la villa de la familia en el Pincio, donde fue descrita por Francucci. En 1807 fue adquirida por Napoleón junto a todas las antigüedades de esta colección y trasladada a París un año después.

El *Sileno*, que apoyado en un tronco de árbol, sostiene en sus brazos a *Baco niño*, fue interpretado a principios del siglo XVII como Saturno en el momento anterior de devorar a uno de sus hijos. La obra fue una de las más constantemente admiradas en Roma y reproducida con frecuencia.

La estatua en mármol es una copia romana de época imperial de un bronce de finales del siglo IV a.C., atribuido a Lisipo o a la escuela de éste.

Bibliografía: VACCA, F.: p. 79; nº 59; FRANCUCCI, S.: fol. 129r; PERRIER, F.: nº 6; MARTINELLI, F.: p. III; MANILLI, J.: p. 87; MONTELATICI, D.: p. 207; MAFFEI, P. A.: lám. LXXVII; MENGES, A. R.: p. 180; REINACH, S.: vol. I, p. 169; ROBERTSON, M.: p. 467; KALVERAM, K.: pp. 217-218, nº 105.

MOLOSO (N96)

LPR: 63 *Un perro mastin para poner sobre uno de dhos pedestales*

LTR: N° 56 *Un Perro mastin del Museo Vaticano*

Inventario de 1804: *Modelos de Animales Vaciados en Yeso (...) (3) Un Mastin, sentado, vara y quarta de alto. // (4) Repeticion del mismo.*

Original en el British Museum, GR2001.10-10.1

Aunque en la lista de transporte se consignaba como el *Perro mastin* del Vaticano en realidad se trataba del *Moloso*, restaurado y vendido por Cavaceppi a Jennings, que Menges había adquirido en su taller y que todavía hoy se conserva en la Academia de San Fernando.

En la “*Raccolta*” el escultor lo acompañaba de la inscripción: “*Molosso, che, per l’eccellenza della scultura, suppongo esser opera di Fidia. Egli è presentemente in Londra, presso il Sig^r Enrico Iennings*”, que aportaba informaciones muy interesantes.

Por una parte que lo suponía obra de Fidias por su excelente calidad, y otros eruditos lo atribuían a Mirón, Lisipo o Leucón, como aseguraba Winckelmann, ya que este último era famoso por este tipo de trabajos.

Cavaceppi lo vendió a Henry Constantine Jennings por cuatrocientos escudos, y una vez en Londres pasó a llamarse por ese motivo *Perro Jennings*.

El animal de dos veces su tamaño natural está sentado sobre sus patas traseras y las delanteras están estiradas y separadas entre sí. La pose es tensa y momentánea, como si algo llamara su atención girando y elevando la cabeza con el hocico abierto.

La procedencia de la pieza es desconocida pero la historia más reciente está bien documentada. Jennings lo compró en Roma entre 1748-1756 y le gustaba referirse a él como *Perro de Alcibiades*, ya que el ejemplar tenía la cola rota como se decía que así era la del perro del estadista griego. Plutarco recogía que habiendo oído decir Alcibiades que todos los atenienses sentían pena por el animal y hablaban de esa peculiaridad, se dice que contestó entre risas *prefiero que los atenienses hablen acerca de esto, a que digan algo peor de mí* (Plutarco, *Vida de Alcibiades*).

La pasión por las carreras de caballos del británico provocaron grandes pérdidas en su fortuna, que le obligaron a consignar su colección de antigüedades a Christie's para que se subastara. En 1778, el *Moloso* fue comprado por Charles Ducombe, para su residencia en Yorkshire, y hace unos años fue adquirido por el British Museum.

El número de réplicas de este tipo y tamaño es impresionante, ninguna otra escultura de animal tuvo tantas copias en el mundo antiguo lo que expresa la admiración de que fue objeto. Además de éste, hay otros dos en el Cortile del Belvedere, otro par en los Uffizi portados allí en el siglo XVI como recuerda Vasari, y un sexto encontrado en Castel Fusano cerca de Ostia, también restaurado por Cavaceppi al que otorgó un aspecto más felino en garras y hocico, conservado en el Palacio Chigi de Roma. Además otras cuatro versiones más pequeñas repiten el mismo prototipo.

Todas las obras proceden de Italia y muchos de ellos se encontraron en Roma o alrededores y es posible que copiaran en mármol un famoso original griego en bronce.

Si bien el significado y la función de esta tipología de perro, (quizás fuera para un monumento funerario, o formara parte de un grupo hecho en Epiro para ofrendar en un santuario), no puede ser determinado con exactitud, más difícil de establecer todavía es la fecha y autor de la obra. Se ha propuesto el Helenismo tardío o el periodo adrianeo como datación para el *Moloso* que nos ocupa.

Bibliografía: WINCKELMANN, J. J. (1764) vol. V, cap. 6, sección 23; CAVACEPPI, B.: tomo. II, n° 6; DALLAWAY, J.: (1800) p. 228, n.s. pp. 389-390; DALLAWAY, J.: (1816) p. 240 n. q. p. 348; MICHAELIS, A.: (1882) pp. 92-93 y 294-295 n° 1; PICON, C. A.: pp. 81 y ss.; BARBERINI, M. G. y GASPARRI, C. y otros: p. 100; BOSCHUNG, D. y HESBERG, H. von.: pp. 116-118, lám. 87,3-4; 88, 1-2.

ANTINOO (N97)

LPR: 31 *El Antinoo de Amilton replica del que está en Vaticano, antiguo i entero.*

LTR: N° 57 *El Antinoo del Ingles Gavino Amilton, replica antigua del de Belvedere*

Inventario de 1804: *Estatuas (...) 24. Antinoo*

Original en la colección Ludington, Santa Bárbara, California.

Además del *Antinoo* del Vaticano en la lista de vaciados procedentes de Roma se nombra *El Antinoo del Ingles Gavino Amilton, replica antigua del de Belvedere*”, que explicaría también su duplicidad en el inventario de 1804. Una limpieza reciente del yeso ha dejado al descubierto en este modelo, el número 24 del mencionado documento.

Esta réplica fue encontrada en la excavación de Tor Colambara por Gavin Hamilton, y enseguida se la consideró casi mejor que la del Vaticano, por lo que el Papa debió prohibir en principio su exportación. Sin embargo no debió ser muy riguroso, pues como él ya tenía la suya propia, según Michaelis, permitió que la nueva copia fuera adquirida por Lord Shelburne, posteriormente marqués de Lansdowne por seiscientas libras.

Hamilton afirmaba *there is as yet wanting one hand, a knee with part of the thigh, and a small part of one arm... As yet I cannot fix a prize upon it, as I am still in hopes of having it quite complete. As it is, I rank it with the one at the Belvedere.* Pero la esperanza de encontrar otros fragmentos no se cumplió. En efecto la cabeza no estaba rota pero la nariz está restaurada, así como parte del brazo izquierdo y algunos dedos de esta mano, la mano derecha, la pierna derecha desde la mitad del muslo hasta el pie, la mitad inferior de la pierna izquierda, el pedestal y el borde de la clámide. El resto es de mármol pario de un color amarillento en buen estado de conservación.

En 1840 la tradición inglesa atribuía a Canova, que había modelado antes de trasladarse a Roma una reducción del *Antinoo del Belvedere* a partir de un vaciado de la colección Farsetti, el haber declarado que la versión Lansdowne era superior, el mismo juicio que se había expresado en Roma después de su descubrimiento en 1771.

La circunstancia de que la obra encontrada por Hamilton fuera apreciada de una calidad superior a la del Belvedere debió ocasionar que Mengs, que conocía bien al *dealer* británico, se hiciera también con un vaciado de la misma, a pesar de poseer ya la vaticana.

Bibliografía: MICHAELIS, M.: (1882) pp. 454 y 455; RIZZO, G. E.: (1932), pp. 75-76; VERMEULE, C. C. y VON BOTHMER, D.: p. 335; *The Age of Neoclassicism*: p. 196; HASKELL, F. y PENNY, N.: pp. 160- 163.

AMAZONA MATTEI (N98)

LPR: 11 *La Amazona q^e fue de Casa Mattei, i hoy está en el Museo Vaticano*

LTR: N° 58 *La Amazona del Museo Vaticano q^e fuè del Duque Mattei*

LE: n° 8

Inventario de 1804: *Estatuas (...) 78. La Amazona.*

Original en los Museos Vaticanos, Galleria delle Statue, inv. n° 748

En la lista de transporte de los vaciados que llegaron desde Roma se especificaba que uno era de la *Amazona q^e fue de Casa Mattei, i hoy está en el Museo Vaticano*. Efectivamente la estatua había sido propiedad de la familia Mattei, como así confirmaban los inventarios de 1613 y 1614, hasta que fue adquirida, en 1770, por el papa Clemente XIV al duque Giuseppe Mattei.

La inscripción sobre la base "TRANSLATA DE SCHOLA MEDICORUM" alude al originario traslado a este lugar. La "*schola*", como pórtico o galería donde se situaban obras de arte era casi reconocible en una estructura en el jardín, que el cardenal Alejandro de Medici tenía entre Santa Maria Nova y el Coliseo. De aquel emplazamiento pasaron otras obras de los Medici a los Mattei a través probablemente de Cassiano dal Pozzo.

La estatua es una copia de la primera mitad del siglo II d. C. de la conocida como *Amazona Fidiaca*. La pieza había sido esculpida en bronce como informa Plinio (*Nat. Hist.* XXXIV, 53), en ocasión de un concurso (440-430 a. C.) para el santuario de Artemis en Efeso, en el que participaron los más célebres artistas del momento: Fidias, Policleto, Cresilas. La *Amazona* representada herida en la pierna izquierda, se apoya en la lanza con ambas manos. Vestida con un chitón sin mangas ceñido a la cintura porta un carcaj, y sobre el suelo y colgado en el tronco de árbol que a su vez le sirve de apoyo, se ven el resto de sus armas, es decir, la pelta y el casco.

Las Amazonas debían estar representadas en el momento de saltar sobre el caballo apoyándose sobre una larga lanza que sostenían entre las manos. Tal reconstrucción era

avalada según algunos estudiosos por el testimonio de Luciano (*Images*, 4) y por la llamada “Gemma Natter”, y opinaban que así debían reconstruirse las imágenes, con una lanza y no un arco, como habían sido restauradas en algunas réplicas.

El modelo de la cabeza correspondiente no es conocido, ya que no se conserva en ninguna réplica, y está ligeramente inclinada hacia abajo enmarcada en mechones ondulados.

La cabeza que tiene la Mattei, no le pertenece, sino que copia la de la *Amazona tipo Sosicles* conservada en el Museo Capitolino, que la teoría más acreditada atribuye a Policeto.

Bibliografía: REINACH, S.: (1897) vol. I, pp.483 y 485; AMELUNG, W.: (1903-1908) vol. II, p. 453 n° 265 lám. 50; LIPPOLG, G.: (1950) p. 171 lám. 61,2; BECATTI, G.: p.185 y ss., láms. 90-91; HELBIG, W.: vol. I, n° 126, (STEUBEN, H. v); BIEBER, M.: (1977) pp. 11- 12. lám. 6; FUCHS, W.: (1982) p. 173; PIETRANGELI, C.: (1989) p. 100 n° 59; BOL, C. (ed.): *Polyklet. Bildhauer der griechischen Klassik*. (1990) pp. 218-222; SPINOLA, G.: pp. 48-49 n° 59; BOL, R.: p. 208, n° III.4, láms. 112 y ss.

NARCISO (N99)

LPR: 52 *Un Apolo de igual tamaño con una mano atrás*

LTR: N° 60 *Un pequeño Apolo*

LE: n° 39

Inventario de 1804: *Estatuas (...) 41. Un Apolo, de estilo Frances cinco quartas de alto.*

Original conservado en el Altes Museum de Berlín, inv. n° Sk 224

La identificación del *Apolo* mencionado en la lista fue posible gracias a la comparación de las láminas de López Enguñados con el catálogo de Cavaceppi, que coincidían con la descripción y las medidas aproximadas del inventario de 1804.

El restaurador romano acompañaba su grabado con la leyenda: “*Apollo. Di scultura eccellente, alto per una metà della statura umana, anche questo trasferito in Germania presso Sua Maestà Prussiana*”, que señalaba también el pequeño tamaño de la obra.

La escultura formaba parte de la colección real iniciada por Federico el Grande en 1750 aproximadamente, como consecuencia de la venta Natali, acontecida en Roma. Giovanni Ludovico Bianconi, intermediario del soberano, consiguió adquirir ventisiete piezas entre estatuas y bustos que fueron restaurados en el taller de Cavaceppi.

Esta estatua de *Apolo* de reducidas dimensiones fue reelaborada por el escultor con el peinado típico de la divinidad anudado sobre la cabeza, el cuerpo ligeramente inclinado hacia la derecha se apoya con la mano en el tronco de árbol que le sirve de sostén.

Una vez eliminadas todas las reintegraciones de Cavaceppi es interpretado como *Narciso* y procedente del *Neuen Palais* de Potsdam, se conserva hoy en el museo berlinés sin los añadidos del escultor romano, es decir, la cabeza, brazo derecho, antebrazo izquierdo y ambas piernas desde la altura de las rodillas.

Para la exposición en el museo alemán se le incorporó al torso resultante, la copia en yeso de la cabeza de un *Narciso* existente también en la misma institución, que repetía la misma obra. Ambas debían reproducir un bronce de finales del siglo V a.C.

Bibliografía: CAVACEPPI, B.: vol. II, nº 56; CLARAC, F. de: 489, 948; FURTWÄNGLER, A.: (1893) p. 483; REINACH, S.: vol. I, p. 251,2; BLÜMEL, C.: vol. IV, pp. 22- 23, lám. 43; BARBERINI, M. G. y GASPARRI, C. y otros: pp. 102-103.

PEDESTAL CON BAJORRELIEVES (N100)

LPR: 62 *Otro compañero* (pedestal) *q^e fue a Inghilterra*

LTR: N° 61 *Un pedestal adornado con baxos relieves q^e fuè a Inglaterra*

Como en el caso del (N68) no hemos podido localizar hasta el momento el siguiente pedestal, pero debía ser de grandes dimensiones si tenía que servir como base para uno de los *Molosos*, como se señala en la lista provisional, en la entrada nº 63.

Cavaceppi incluía en su *Raccolta* algunos pedestales que había vendido a algunas colecciones inglesas, pero de los grabados en dicha publicación ninguno parece que fuera lo suficientemente amplio y robusto como para sustentar el perro.

No podría descartarse tampoco que dichos pedestales, éste y el N68 estuvieran elaborados en otro material que no fuera yeso.

GALO MORIBUNDO (N101)

LPR: Num. 1 *El Gladiador moribundo, q^e está en la Galeria de Campidolio*

LTR: N° 62 *El Gladiador moribundo del Museo Capitolino*

LE: 68

Inventario de 1804: *Estatuas (...) 4. El Gladiador moribundo // Estatuas (...) 59. El Gladiador moribundo, repetido del numero 4.*

Original en los Museos Capitolinos, Stanza del Gladiatore, inv. nº 747

La Academia debía tener un especial interés por obtener el vaciado, pues es uno de los pocos, que su intención de compra, se repite en varias ocasiones y es posible que respondiera al ideal

estético que se quería inculcar a los alumnos o que algún otro motivo determinara tal insistencia. Por resolución de la Junta Particular del veinticinco de junio de 1777 se determinó *sacar forma de la estatua grande del Gladiator moribundo del Capitolio* y unos meses antes en una Junta Particular del nueve de marzo y en otra Ordinaria del cuatro de mayo, se había acordado comprarla al escultor Esteban Gricci. El consiliario Marqués de Santa Cruz había expuesto *que Dⁿ Estevan Gricci tenia en grande la famosa estatua del Gladiator moribundo, cuyo original estaba en el Capitolio, y que sería utilísimo hacer diligencias para saber de él, si querria venderla a la Academia, ó permitir el vaciarla. Como Gricci se prestase á cualquiera de estos dos partidos la Academia juzgó por mas oportuno adquirirse aquel molde pues así podría mejor despues mandar vaciarlo, con efecto de compra; y la junta Particular de 25 de Junio acordó atendiendo lo bien conservado de dho modelo, que se sacase forma de él para multiplicar exemplares de tan bello monumento según se ofreciese.*

Parece que el primer vaciado que se extrajo de esta escultura fue el encargado por Velázquez para Felipe IV con la finalidad de formar parte de la decoración del Alcázar. Como muchas de las esculturas adquiridas por el pintor sevillano debió perderse durante el incendio de 1734 del palacio madrileño.

En 1768 Mengs y Felipe de Castro lo incluían entre los modelos que se debían comprar para destinarlos a la enseñanza académica y como esto nunca llegó a suceder, se acordó en 1777 comprarlo junto con los *Centauros Furietti* (N62 y N63) al escultor Esteban Gricci, que trabajaba en la Fábrica de Porcelana del Retiro.

La Academia juzgó en aquel momento *por mas oportuno adquirirse aquel molde pues así podría mejor despues mandar vaciarlo* y duplicarlo en todas las ocasiones que se estimara necesario y es muy posible que sea este el molde al que hace referencia el Inventario de 1804. Mengs debía conocer el gusto de la Academia por aquella obra y en 1777 cuando llegó a Italia contrató al formador Vincenzo Barsotti, para que reparara algunos vaciados que llegaban de Madrid, que arreglara los que lo necesitaran y duplicara otros para ser enviados a España. En la factura que el vaciador presentó al pintor a finales de 1778 de los trabajos realizados para él desde mayo de 1777, en el mes de marzo especificaba que *Lavorai in Campidoglio e principai a formare il Gladiatore Moribondo* y un mes después ya había finalizado el molde: *Terminai di formare il gladiatore Moribondo di Campidoglio e portai la forma a casa del Cavagl.re.*

En julio del mismo año le aplicaba *olio cotto* en preparación del vaciado que extraería un mes después con destino a Turín, probablemente con destino a la academia de bellas artes de

aquella ciudad, y también *alcuni pezzi del Gladiatore per il Cavar.*^{le} que en el mes de septiembre afirmaba *messi assieme il Gladiatore moribondo per il Caval.re.*

No se sabe si el artista conocía la intención de la Academia de comprar el molde de Gricci, pues ya había partido hacia Italia, cuando comenzaron las gestiones para ello, pero sí debía conocer el gusto de la institución por aquella pieza. Quizás aquello le condujera a pedir a su formador particular que la copiara, labor que le tuvo ocupado bastante tiempo y quisiera con ello honrar a la Academia con una obra que deseaba y que por otra parte era tan apta para el estudio del diseño.

La Academia contó por tanto con varios ejemplares del *Galo*, que posteriormente se extraviaron quizá durante el movimiento de obras al ser remodelado el edificio en los años 1960. El escultor Alberto Sánchez, encargado del taller durante varias décadas, se ocupó de elaborar un catálogo con los precios de los yesos que ofrecía la Academia y en él se incluía el *Gladiador Moribundo*, lo que nos hace deducir que su pérdida ha sido relativamente reciente. La primera mención a dicha obra se halla en los inventarios de 1623 de la familia Ludovisi, y se presume que debió encontrarse poco antes en los jardines de Salustio, donde los Ludovisi habían erigido su villa.

Diez años después podía contemplarse en el Palazzo Grande sobre el Pincio y en 1688 estuvo embargada y tomada en prenda para saldar una deuda por Livio Odescalchi.

En 1737 fue obtenido por el papa Clemente XII para el Museo Capitolino. Su fama fue extraordinaria durante el siglo XVIII y recibió el elogio de todo el que la contemplaba.

La obra interpretada como un *Galo* o *Gladiador moribundo* representa a un hombre en el momento de su agonía intentando incorporarse en el momento final de su vida. El cuerpo de musculatura amplia y robusta se encuentra tendido sobre su escudo, apoya todo su peso en el brazo izquierdo y la mano derecha hace presión sobre la pierna más flexionada en un último esfuerzo por levantarse. La fuerza que esta mano ejerce sobre la pierna queda impresa en el mármol, representando el hundimiento de los dedos en la carne de la extremidad inferior, la postura se ve reforzada por la posición de las piernas y el torso que girado hacia la derecha indica el intento de movimiento ascendente del guerrero. Una herida sangra en su costado y la cabeza se inclina sobre el torso con un gesto de dolor. Sobre el escudo se representa en relieve una trompa, una espada desenvainada de doble filo, una vaina y un cinturón con hebilla cuadrada.

El *Galo* era una copia de las esculturas en bronce que adornaban el altar dedicado a Atalo I en Pérgamo, para conmemorar la victoria frente a los galos y Helbig aseguraba que era obra de Epígonos.

Bibliografía: PERRIER, F.: lám. XCI; MAFFEI, P. A.: p. 45, lám. LXV; LOCATELLI, G. P.: p. 34; BOTTARI, G. G.: láms. LXVII-LXVIII.; REINACH, S.: vol. I, p. 530; STUART JONES, H.: p. 338; SCHÖBER, A.: (1951) pp. 59 y ss. ; HELBIG, W.: vol. II, nº 1436, (STEUBEN, H.v.); KÜNZL, E.: (1968) pp. 122 y ss.; KÜNZL, W.: (1971) pp. 15-18; ROBERTSON, M.: p. 531; MATTEI, M.; HASKELL, F. y PENNY, N.: pp. 248-249; GIULIANO, A. y otros: (1992) pp. 26, 29, 31, 45, 52, 58, 60, 69.

TORSO DEL BELVEDERE (N102)

LPR: 26 *El Torso de Hercules sentado del Vaticano*

LTR: N° 63 *El Torso de Hercules de Belvedere en el Vaticano*

Inventario de 1804: *Fragmentos de Estatuas vaciadas en Yeso.(...) 9. El celeberrimo trozo de Hercules que empezo el Escultor Ateniese Nestor y concluyo su hijo Apolonio hai opinion que esta Estatua hacia Grupo con otra de Hebe.*

Original en los Museos Vaticanos, Sala delle Muse, inv. nº 1192

En una carta del veinte de diciembre de 1768, Mengs escribía a Ghelli que había recibido de él *la grata nova del acquisto de Gessi di quelle Sublime Statue del Belveder*, que para él estaban cargadas de un gran significado artístico. Meses antes había escrito a su discípulo interesándose por la adquisición del *Torso* allí conservado y decía haberse enterado de que se estaba haciendo la forma de éste: *ho avuto piacere di sentir essersi fatto del Torso, e questa non dovrebbe costar molto.*

En sus escritos teóricos lo había enfatizado como una de las obras maestras de la Antigüedad, y representante junto al *Laocoonte* del denominado por él “grado sublime” o superior. En su capítulo sobre “*Los Antiguos. XXI. Reflexiones sobre el Gusto de los Antiguos*” el pintor ejemplificaba “lo sublime” en el arte antiguo con la escultura del *Torso* y le dedicaba las siguientes palabras: *en él está junto lo Ideal con la Belleza y la verdad. (...) El Torso de Belvedere es obra puramente Ideal. En él se hallan juntas todas las Bellezas de las demás Estatuas, pues tiene una perfecta variedad quasi imperceptible. Sus planos no son reparables, sinó se comparan con las partes redondas, y éstas con aquellos. Los ángulos son menores que los planos, y que los redondos; ni éstos se distinguirían, sinó fuese por las pequeñas placetas de que se componen. Este insigne Autor Ateniese me parece que consiguió el mas*

bello Gusto á que puede llegar la imaginacion, si es que fue tan perfecto en las demás partes que faltan, como en las que vemos. Yo no me atrevo á asegurarlo, porque conozco algunas Estatuas que, teniendo alguna parte excelente, son ordinárisimas en las demás. El nombre de este Apolonio no se halla en las historias antiguas, á no ser aquel de quien se cuenta que nunca quedaba contento de sus obras, y que despues de acabadas las rompía. Con todo eso creo que los antiguos Romanos hicieron gran caso de esta Estatua, pues se conoce que la restauraron de los agujeros de los hierros que tiene detras. Creo que representa un Hércules, porque se distingue la cola del Leon: y segun el caracter debe representar á este Héroe ya divinizado, pues no se reconocen en el cuerpo ningunas de aquellas venas que los Antiguos señalaban en las figuras humanas, como son la cava en lo interior del muslo, la del fondo en la barriga, y las otras que pasan por el pecho. Por eso me inclino á que se representaba apoyado á la Clava; y no hilando como algunos pretenden.

No es de extrañar que opinando de tal manera el artista intentara por todos los medios hacerse con un vaciado del mismo. En la Academia de San Fernando se guarda un yeso antiguo, que hasta el momento que se restaure no se podrá precisar con seguridad si procedía de la colección del pintor, aunque la presencia de costuras en su superficie nos hace sospechar que esto podría ser factible.

La mención más antigua sobre esta escultura es de Ciriaco de Ancona, entre los años 1432-1434, cuando la obra estaba ya en el palacio del cardenal Prospero Colonna, en la ladera del Quirinal. A su muerte, en 1463, el *Torso*, como también otras esculturas del cardenal, pasaron a la colección del escultor Andrea Bregno y finalmente fue adquirida por el Vaticano entre los años 1530 y 1536. Esta espléndida obra, por el cuidadísimo estudio anatómico y por la gran tensión que expresan las masas musculares, influyó a muchos artistas desde el Renacimiento. El mismo Miguel Angel, que la había elogiado y comentado, fue destacado como “discípulo del Torso del Belvedere” y Winckelmann en 1755 la definió como *maravilloso roble despojado de las ramas y las hojas*.

Iconográficamente ha sido descrito en ocasiones como Dionisos, Heracles, Marsias, Sileno, Filoctetes, Polifemo, Prometeo; divinidades, reyes y héroes del mundo griego que, por el aspecto físico, por la presencia de la piel del animal sobre la roca en la que se sienta, o por la particular postura del cuerpo, podían asumir la presente fisonomía.

También la cronología ha dado lugar a discusiones y hasta ahora la más acreditada sitúa el original hacia mediados del siglo I a.C. La más reciente teoría parece haber resuelto la cuestión identificándolo como Ajax Telamonio meditando el suicidio: el héroe debía estar representado con la cabeza apoyada sobre el puño de la mano derecha y el codo del mismo

brazo tenía un refuerzo de apoyo en el muslo derecho, donde aún se ve el agujero del perno; en la misma mano sostenía la espada, con que se quitaría la vida, pendiente entre las piernas hacia abajo, y en la izquierda la funda.

Esta iconografía quedaría avalada por la pequeña representación de Ajax furioso, en la Tabula Iliaca de los Museos Capitolinos y por otros documentos coincidentes en el mismo tema, como por ejemplo la representación en una lucerna, en un pequeño bronce y sobre algunas gemas. De estas obras menores y a través del análisis de los pernos y las improntas presentes en el *Torso* se puede deducir que la obra estaba completada por algunos elementos, que creaban un grupo escultórico: probablemente un escudo junto a los glúteos, un pequeño árbol, una oveja bajo el pie derecho, y quizás un carnero.

Tras la muerte de Aquiles, a las puertas de Troya, Ajax Telamonio era considerado el más fuerte entre los héroes griegos con vida, y el heredero natural de las armas de Aquiles ya que también había recuperado su cuerpo del campo de batalla.

Sin embargo fue vencido por la astucia de Ulises que se hizo con las armas del héroe y loco de rabia, Ajax masacró un rebaño de ovejas, que tomó por sus enemigos. Una vez restablecido se dio cuenta de su locura y se suicidó.

En el Helenismo el asunto fue representado en un *Heraion* en la Troade, el *Ajaxteion*, el lugar de culto sobre la supuesta tumba del héroe, fundada por los rodios junto a la desembocadura del Escamandro, con una obra tan famosa y tan admirada que fue transportada por Marco Antonio a Egipto para su amada Cleopatra, tras la batalla de Anzio (31 a. C.).

Augusto la restituyó a su lugar de origen y quizás en esta ocasión mandó hacer una copia al artista neoático que la firma, “*Apolonio, hijo de Néstor, ateniense, la hizo*”.

La presente escultura podría ser una copia del año 30 a.C. más o menos, del original rodio, quizás en bronce, de la primera mitad del siglo II a.C., por motivos históricos, quizás de entre los años 188 y 167 a.C.

Bibliografía: MENGES, A. R.: p. 152; REINACH, S.: vol. I, p. 477; VISCONTI, E. Q.: vol. II lám. 10; AMELUNG, W.: (1903-1908) vol. II, pp. 9 y ss., nº 3 lám. 2; HELBIG, W.: vol. I, nº 265 (W.FUCHS); BRUMMER, H.H.: pp. 143 y ss., láms. 123 y ss. ; EINEM, H. von (ed.): Carta nº 7 y 16, pp. 45 y 55-56; FARINELLA, V.: p. 21, nº 7; BOBER, P. P. y RUBINSTEIN, R. O.: pp. 166- 168, nº 132; PIETRANGELI, C.: (1987) p. 132; HASKELL, F. Y PENNY, N.: pp. 342- 346; SCHVEIKHART, G.: en *Cortile delle Statue* pp. 315- 325; WÜNSCHE, R.: en *Cortile delle Statue* pp. 287 y ss., lám. 1 y ss. ; WÜNSCHE, R. (ed.): *Der Torso*; SPINOLA, G.: pp. 208- 211.

RELIEVES DE VILLA MEDICI (N103)

LPR: 20-21 dos baxos relieves ó frisos de adornos ó cogollos con ojas de Vila Medicis

LTR: N° 66 Baxos relieves de adornos de Frisos, de Vila Medicis // N° 67 Otro baxo relieve de cogollos semejante

Inventario de 1804: *Baxos Relieves (...) (34) Tres trozos de Florones y ojas en yeso, cuyo original esta en la Quinta de Medicis alto vara y media quarta.*

Original en la Galleria degli Uffizi, inv. n° 311-312

Sulla facciata del palazzo vi sono molti belli pezzi di basso rilievo, ma siccome stanno molto lontano dalla vista, non si puole farne giudicio certo. Si vede, però che in gran parte sono restaurati, e questi restauri fatti di stucco, come si conosce per essere caduto il materiale d'alcune braccia, e gambe, e rimasto l'armatura di ferro. Alcuni pezzi d'ornati antichi, che formano un pilastro è murato in una loggetta di detta villa, (...).

El pintor proponía trasladar a Florencia algunos de los fragmentos de *ornati antichi*, que en un principio habían pertenecido a la colección della Valle y que tras su ubicación en la Villa Medici pasaron a la capital toscana, años después, como muchas otras esculturas exhibidas en el palacio sobre el Pincio.

El segmento de pilastra adornado con acantos que se conserva actualmente en la Galleria degli Uffizi, tiene diversas restauraciones, como ya señalaba Mengs, en los ángulos superiores y la parte inferior del lado izquierdo y también en pequeños elementos de las espirales. Falta la cabeza de uno de los pájaros entre la primera y la segunda espiral, y las otras cabezas están restauradas en mármol a imitación del único ejemplar íntegro. Son igualmente restauradas las extremidades de gran parte de las hojas de acanto y de los pétalos de las flores.

Bibliografía: DÜTSCHKE, H.: p. 9, n° 9; MANSUELLI, G.: vol. I, p. 25, n° 1; TALAMO, E.: pp. 17-46; CICERCHIA, P.: p. 51; BECATTINI, M. y otros: pp. 347 y ss.

RELIEVE DE LAS HORAS (N104)

LPR: 71 Otro baxo relieve con figuritas q^e bailan de Vila Medicis

LTR: N° 68 La forma del baxo relieve de tres q^e va en el num° 52

Inventario de 1804: *Baxos Relieves (...) Tres Ninfas del antiguo, vaciadas en yeso, vara y media de ancho y tres quartas escasas de alto.*

Original en la Galleria degli Uffizi, inv. n° (1914) n° 324

En el informe elaborado por Mengs para el gran duque de Toscana señalaba *Vi è un altro Basso Rilievo di Eccellente Scultura, con tre figure di donne, delle quali la parte superiore di una è restaurata dal Sir. Cavaceppi con molta pulizia e sono tutte figure alte circa 3 palmi. Non è chiaro il soggetto che rappresenta.* Aunque hasta ahora no se ha localizado en el taller de vaciados de la Academia de San Fernando una copia de dicho relieve, sí existe una en la colección de Dresde y como se indica en el inventario de 1804, también estaba en aquella fecha en la academia de Madrid.

Parece que el artista apreció la calidad y modelado de este relieve y lo incluyó en la lista de las piezas que en su opinión deberían llevarse a Florencia.

La obra proviene de la colección Capranica, de la que pasó a la Medici junto con otras de igual procedencia. En el inventario Capranica-Valle de 1584 se enumera como *un altro quadro simile con tre femmine che ballano di mezzo rilievo*. En 1783 se trasladaba a la capital toscana, y en octubre de ese mismo año entraba en la *Galleria*, donde inicialmente se colocó en la *Sala dell'Ermafrodito*.

Se trata de figuras de conjunto a las que es difícil atribuir una explicación, podría estar en relación con el tema de las Horas o de las Aglaurides, y es posible que el relieve no estuviera aislado sino que formara parte de una composición.

Este tipo de representación fue uno de los repertorios de escultura decorativa helenística más repetido, y junto al de las *Bailarinas Borghese*, y otros de similares características, gozó de gran fama, encontrándose frecuentemente en las fuentes gráficas a partir del Renacimiento.

Están restaurados el ángulo superior izquierdo, casi toda la figura de la izquierda, el brazo izquierdo de la joven del centro, el brazo derecho y parte del drapeado de la tercera bailarina y parte del fondo. Estos trabajos se atribuyen a Cavaceppi como ya aclaraba Mengs y toda la superficie de la pieza fue además pulida en época moderna.

Bibliografía: WINCKELMANN, J. J.: *Monumenti inediti*, p. 147; CLARAC, F. de.: p. 163, lám. 20; REINACH, S.: vol. I, p. 222; DÜTSCHKE, H.: n° 531; MANSUELLI, G.: vol. II, pp. 154-155; VV.AA.: *Documenti inediti*, vol. IV, p. 99.

RELIEVES DEL CORO DE LA CATEDRAL DE FLORENCIA (N105)

LPF: *N° 1 Contiene sei forme di figure in bassorilievo dell Coro dell Duomo di Firenze // N° 2 Contiene altre sei simili*

LTF: *Num° 1 Contiene num° 6 formas de figuras de baxo relieve vaciadas por los originales q^e estan en la Catedral de Florencia// Num° 2 Contiene otros seis semejantes*

Inventario de 1804: *Baxos Relieves (...) De 2 á 12. Son once Figuras, vaciadas en yeso, de los originales en bronce de Florencia, alto de cada una vara y media quarta, ancho media vara escasa.*

Original en el Museo dell' Opera del Duomo, Florencia

Los yesos que se conservan actualmente en la Academia de San Fernando están extraídos de los moldes enviados desde Florencia, pero su calidad nos hace pensar que se vaciaron mucho después de su llegada, con bastante probabilidad durante el siglo XX. Las formas que se emplearon para ello fueron las adquiridas por Mengs durante su viaje a Italia en los años 1770, que como se expresa en los documentos *chiede il permesso di far formare per suo uso e studio (...) I bassorilievi del Coro del Duomo.*

Baccio Bandinelli realizó para el gran duque Cosme I el proyecto de un coro para la catedral de Florencia. Vasari describe minuciosamente como era este coro en el que las bases de las columnas y pilastras que soportaban la balaustrada del recinto octogonal estaban decoradas con figuras de profetas y apóstoles, mientras que en los espacios entre una figura y otra debía haber bajorrelieves con historias del Antiguo Testamento comenzando desde la Creación.

El motivo representado es la figura humana en pie, indagado en todas las posibilidades gestuales, casi didácticamente, en el que el escultor parece querer crear un verdadero repertorio de posturas. Siguiendo el modelo de Rafael en su estudio de las poses y distintas actitudes, Bandinelli divulgó sus propias invenciones figurativas a través de grabados y dibujos. Los relieves de profetas para el recinto del coro fueron ochenta y ocho, pero el escultor había pensado que fueran trescientos inicialmente. Algunos llevan la firma del artista y la fecha 1555, otros fueron terminados después de su muerte en 1560 por Giovanni dell'Opera, en parte sobre modelos de su antecesor.

Bandinelli se atenía a modelos antiguos y se tiene a los profetas entre sus creaciones más bellas.

Bibliografía: HEIKAMP, D.: pp. 32-42; BECATTINI, M. y otros: p. 346; POESCHKE, J.: vol. II, p. 177, n° 185, lám. 185; *Magnificencia alla corte dei Medici* (cat.) pp. 346-347.

PUERTA DEL PARAISO (N106)

LPF: *N° 3 Contiene quattro Bassorilievi della Porta di S. Giovanni che uno Mosé che riceve le tavole della Legge // 2. La creacion dell uomo // 3. Il Passaggio dell Popolo Ebreo sul Giordano // 4. Il Granaio di Egitto // N° 4 Contiene altre quattro simili Capp^{ti} come app^o // 1. Giacobbe che riceve la benedizione dal Padre // 2. Abramo che adora i*

tre Angeli // 3. Noe addormentato sotto la vitte // 4. Caino che uccide Abele // N° 5 Contiene altri due simili contornato attorno Capp^{ti} // 1. Davidde che uccide al Gigante Golia // 2. Salomone che riceve la Regina Saba // N° 6 Contiene n° diciotto pezzi di ornati // N° 7 Contiene pezzi otto di ornato esterno della Porta sud^{ta}

LTF: Num° 3 Contiene quatro baxo relieves delas puertas de S. Juan, de quienes dixo Michael Angèl podian ser puertas del cielo representan 1. Moisés q recibe las tablas dela Lei // 2. La Creacion del Mundo // 3. El Pasage del mar roxo // 4. El Granero de Egipto // Num° 4 Contiene otros quatro semejantes, i represetan. 1 Jacob, q recibe la bendizion del Padre // 2. Abraham, q adora los tres Angeles // 3. Noè, q duerme sobre la vid // 4. Cain, q mata a Abel su hermano // Num° 5 Otros dos semejantes con los adornos. Esto ès David, q mata al Gigante i la Reina Sabba, q visita a Salomon // Num° 6 Contiene 18 piezas de adornos delas mismas Puertas.

Inventario de 1804: Baxos Relieves (...) (49) Moises recibiendo las tablas de la Ley vaciado en yeso de las famosas puertas de bronce del Baptisterio de Sn Juan de Florencia alto una vara y ancho lo mismo. // (50) El Sacrificio de Isaac, en yeso de las puertas de Sn Juan de Florencia, igual al numero 49. // (51) Esau recibiendo la bendicion, en yeso, de las otras puertas de Sn Juan de Florencia igual al num° 49. // (55) La Reina Saba y Salomon, yeso vaciado de las puertas de Sn Juan de Florencia, contiene abajo y á los lados adornos con tres Figuras y dos cabezas. // (57) El Triunfo de David, vaciado en yeso de las puertas de Sn Juan de Florencia igual en todo al del numero 55. // (61) La Embriaguez de Noe vacido en yeso, de las puertas de Sn Juan de Florencia igual al del numero 49 // (62) La conduccion del Arca del Testamento, vaciado en yeso, de las puertas de Sn Juan de Florencia igual al del numero 49 // (63) Adan y Eva y la muerte de Abel, vaciado en yeso de las mismas puertas de Sn Juan de Florencia igual al del numero 49 // (65) La Prision de Benjamin, vaciado en yeso, de las puertas de San Juan de Florencia igual al del numero 49 // (66) La Creacion de Eva, vaciado en yeso, de las otras puertas de Sn Juan de Florencia igual al del numero 49.

Original en el Museo dell' Opera del Duomo, Florencia.

El vaciado de la *Puerta del Paraíso* que ha sido tratado extensamente en uno de los capítulos del presente trabajo, fue demandado por Mengs al gran duque de la Toscana el seis de marzo de 1771. El pintor debía admirar la obra de Ghiberti y en la “Carta de D. Antonio Rafael Mengs a un amigo, sobre el principio, progresos y decadencia de las artes del diseño” explicaba que después de la decadencia del arte en la época medieval había comenzado a florecer en Florencia un nuevo arte que se basaba en la imitación de la Antigüedad, *entre ellos*

Ghiberti fue el primero que se propuso imitar dichas Antigüedades; pero como no vió las Estatuas grandes, sobresalió solamente en las obras pequeñas.

La realización del modelo en yeso para el artista alemán ocasionó una serie de polémicas y consecuencias que ya han sido analizadas de manera pormenorizada en el pertinente capítulo, como se ha señalado, y provocó que se tomaran medidas para proteger el patrimonio artístico de la ciudad.

En 1401, se había convocado en Florencia un concurso para adjudicar la realización de las segundas puertas del Baptisterio. En él participaron diversos artistas que tuvieron que crear un relieve en forma lobulada sobre el tema de *El sacrificio de Isaac*.

Tanto la obra de Ghiberti, que resultaría vencedora, como la de Brunelleschi, muestran una clara inclinación por introducir citas y referencias al arte clásico a la vez que intentaron plantear una nueva forma de representación.

Se encargó finalmente a Ghiberti la realización de la conocida como *Puerta del Paraíso*, pues así la había considerado digna de ser el mismo Miguel Ángel y el escultor trabajó en ella entre los años 1425 y 1452. El formato rectangular de los relieves, al tiempo que rompía con la forma lobulada tradicional, subrayaba el esquema perspectivo desde el que se proyectan las diferentes composiciones. En estos relieves el artista introducía, como fondos escenográficos de las composiciones, arquitecturas de tipo clásico plasmadas en una visión perspectiva. Pero además de este recurso como medio para articular una perspectiva de carácter lineal, la técnica del relieve se adaptaba para subrayar este sistema de representación.

Los contornos, la concreción de los detalles de las figuras y objetos, muy precisa y definida en los del primer término, se difumina y hace imprecisa a medida que dichas figuras y objetos se hallan más distantes.

La puerta está compuesta por diez paneles rectangulares con historias del Antiguo Testamento, que se leen a partir de la izquierda, comenzando desde arriba y en continuidad de un batiente al otro. En el bastidor, dentro de medallones circulares, veinticuatro cabecitas de profetas y sibilas y, a los lados de cada panel, dos figuritas de personajes bíblicos; en las partes horizontales del bastidor, arriba y abajo, otras cuatro figuras bíblicas reclinadas.

En los pequeños clipeos aparecen retratos entre los que se encuentran los de Lorenzo y su hijo, Vittorio Ghiberti. En el bastidor del batiente izquierdo, entre el panel con la Historia de Isaac y la Historia de Moisés, se lee en letras antiguas: *Laurentii Cionis de Ghibertis*; y en la primera línea del otro batiente, entre la Historia de José y la Historia de Josué, debajo “*Mira arte fabricatum*”.

En sus “Commentarii” Ghiberti declaraba *me fue dada licencia (para que) yo la condujese en aquel modo (en) que yo creyera que resultara más perfectamente, más adornada y más rica. Comencé dicho trabajo en cuadros... Puse en alguna historia cerca de cien figuras; en algunas figuras, menos, y en otras, más.*

El dos de abril de 1452 la puerta estaba terminada, encargándosele también a Ghiberti y su hijo el dorado de las mismas.

Una vez finalizada la obra los cónsules de Calimala decidieron trasladar las primeras puertas realizadas por Ghiberti al lado norte del baptisterio y colocar en su lugar, en una posición más privilegiada, frente a Santa María dei Fiore, la segunda puerta, para honrar su gran belleza.

Bibliografía: GAYE, G.: p. 273; TOSCHI, G. B.: pp. 449 y ss.; CAROCCI, G.: pp. 69 y ss.; ROSSI, F.: pp. 334 y ss.; POGGI, G.; FIOCCO, G.: pp. 3-11; FINN, D.; KRAUTHEIMER, R. y KRAUTHEIMER-HESS, T.: pp. 31 y ss.

FAUNO DE LOS CÍMBALOS (N107)

LPF: Numº 9 *La Forma del Fauno, q^e está en la Tribuna de la Galeria de Florencia*

LTF: Nº 9 *La forma del Fauno della Tribuna*

LE: nº 4

Inventario de 1804: *Lista que ha entregado el Portero Joseph Pagnucci de los Moldes que tiene en su poder y pertenecen á la Rl Academia de Sn Fernando.(...) El del Fauno de los Platinillos // Estatuas (...) 32. El Fauno de los Cimbalos // Estatuas (...) 83. Un Fauno riendo con el Albogue.*

Original en la Tribuna de los Uffizi, inv. nº 220

En junio de 1770 Mengs solicitaba en la *Galleria* de Florencia vaciar algunas obras entre las que estaba el *Fauno dei crotali*. El permiso le fue concedido y dos meses después el formador Niccola Kindermann recibía la escultura para copiarla para el pintor e informaba: *v'essendo che la coda del dorso un poco smossa, e m'obbligò a restituirla dopo che l'avrò formata tale quale m'è stata consegnata.*

En el almacén de la Academia de Bellas Artes de San Fernando se conserva un vaciado del mismo que aún no ha sido restaurado, pero que parece ajustarse a las peculiaridades típicas de los yesos del artista alemán, aunque no podemos afirmarlo con total firmeza hasta que no se haya intervenido en él.

El lugar y fecha del descubrimiento del *Fauno* son hasta ahora desconocidos, y se supone, sin total certeza, que la escultura llevaba mucho tiempo, como se aseguraba en el siglo XVIII, en

posesión de los Medici. Los orígenes de la obra son un tanto oscuros, pero su fama y valoración fue creciendo hasta llegar a ser considerada una de las piezas de arte más exquisitas de la Antigüedad.

Una de las primeras noticias que se tiene del *Fauno danzante*, aparece en un libro publicado en 1645 por el hijo de Rubens, Alberto Rubens. Su obra versaba sobre la vestimenta romana y hacía alusión al instrumento musical que toca el *Fauno* con el pie, *scabillum* y los címbalos que porta en la mano, incluía además un dibujo esquemático de la estatua en el capítulo XVII.

Colocada en la Tribuna de los Uffizi hacia 1688, entre los objetos más preciados, dio origen a una serie casi ininterrumpida de réplicas.

Como ocurrió con otras obras, se mantuvo tradicionalmente que había sido reintegrada, en cabeza y brazos, por Miguel Ángel, y dichas adiciones contribuyeron en gran medida a la fascinación ejercida por el *Fauno*. Es posiblemente el mejor ejemplo de reintegración de toda la colección escultórica de los Medici y aunque la atribución a Buonarroti es seguramente errónea, estos rasgos modernos son de una calidad muy elevada y podrían datarse en el siglo XVI.

La estatua que se ha catalogado como una copia del siglo II de un original en bronce, parece haber estado concebido, según las pruebas numismáticas, como parte de un grupo de invitación a la danza a una ninfa también conservada en los Uffizi.

El propio Mengs en la “Carta a Mr. Estevan Falconet. Escultor francés en Petersburgo”, reflexionando sobre algunas estatuas, resaltaba su ligereza y afirmaba: *Si Vm. considerase el hermoso Fauno de Borghese con Baco niño en los brazos, nada hallaría en él de pesado: y lo mismo digo del de Florencia que toca las sonajas, exceptuando la cabeza y los brazos, que son modernos.*

En un dibujo del Hessisches Landesmuseum de Darmstadt (inv.nº HZ 1930), realizado por el pintor en Florencia (fig. 12), donde estuvo entre junio de 1770 y febrero de 1771, se percibe claramente la inspiración del artista en el *Fauno danzando* en su interpretación del modelo vivo.

Los estudios de desnudos del natural de Mengs, como también ocurría con el de los *Luchadores*, se caracterizan por una orientación en las poses a modelos antiguos, estos no están copiados literalmente por el artista pero sí tienen una conexión recíproca con aquellos.

En esta ocasión el modelo que adoptaba una posición similar a la de un fauno sorprendido durante la carrera sujetando una especie de címbalo con la mano derecha, mostraba una

fisonomía que probablemente no pertenecía al modelo, sino que más bien era el resultado de una estilización del artista siguiendo el prototipo del *Fauno de la Tribuna*.

En otro dibujo (fig. 13), conservado en la Biblioteca Comunale de Fermo, atribuido a Mengs por el modelado y características técnicas, el artista trazaba fielmente la escultura del *Fauno de los crótalos* o su yeso que él mismo poseía en su extensa colección.

Bibliografía: ALDROVANDI, U.: p. 278; RUBENIUS, A.: p. 187; MAFFEI, P. A.: lám. XXXV, p. 38; GORI, F.: vol. III, láms. LXII-LVIII, p. XIII; BENCIVENNI, G.: vol. II, pp. 9-10 (nota viii); LANZI, L.: p. 177; DÜTSCHKE, H.: n° 546; REINACH, S.: (1897) vol. I, p. 150; RODENWALDT, G.: lám. 491; LIPPOLD, G.: (1950) p. 320, n° 5, lám. 113; GIGLIOLI, G. Q.: p. 917, lám. 676; MANSUELLI, G.: vol. I, pp. 80-2, lám. 51; BIEBER, M.: (1961) p. 139, lám. 561; HASKELL, F. y PENNY, N.: pp. 229- 230; BECATTINI, M. y otros.: pp. 342 y ss.; ROETTGEN, S.: (1999) vol. I, p. 432, n° Z38; ROETTGEN, S.: (2001), p. 229.

AMOR Y PSIQUE (N108)

LPF: *N° 10 La forma del Gruppo di Amore é Psique*

LTF: *Num° 10 La Forma del grupo de Amor i Psique q° está en Florencia*

LE: n° 62

Inventario de 1804: *Lista que ha entregado el Portero Joseph Pagnucci de los Moldes que tiene en su poder y pertenecen á la RI Academia de Sn Fernando. (...) El del Grupo de Siquis y Cupido // Estatuas (...) 68. Signis y Cupido cinco quartas escasas de alto.*

Original en la Galleria degli Uffizi, inv. n° 339

En junio de 1770 Mengs obtenía el permiso para vaciar *Il gruppo d'Amore, e Psiche*, que poco después, Niccola Kindermann recibía para formarlo para el pintor avisando de que *el Gruppo è tutto ristorato, e guasto, esendovi il dito indice della destra dell'Amore staccato, i Capelli, e le pieghe smozzicati e mancanti in più parti (...)*.

Este grupo escultórico, de reducidas proporciones, fue hallado en 1666 cerca de S. Stefano Rotondo en Roma y llevado a Florencia por los Medici, para enriquecer la colección de obras, antiguas y modernas, que poseían en la Galleria degli Uffizi.

Es una escultura helenística tardía (s. II - I a. C.) en la que se resumen los amores de Psiche (Razón), la más bella de las mortales, y el hijo de Venus, Eros (Pasión) y en este caso las figuras adoptan cuerpos infantiles. Este episodio dio lugar a numerosas narraciones poéticas como la recogida en Apuleyo (*Metamorfosis*, V, 6): “Colmándole de besos y palabras de halago, se ciñó a él con la totalidad de su cuerpo”.

Son de restauración moderna la pierna derecha del Eros desde la mitad del muslo, la izquierda desde la rodilla, el dedo índice de la mano derecha, el pene, la punta de la nariz, y las alas están recompuestas en varios fragmentos y sólo la parte superior del ala derecha está rehecha con yeso. En Psique está restaurada según Dütschke la parte inferior desde la mitad de las piernas, pero el estilo del paño es unitario y sería más lógico pensar que la totalidad de la parte inferior de la figura sería restaurada, sus alas son antiguas en la parte adherida a la piel.

En el siglo XVIII se hicieron numerosas copias de este grupo y vaciados en yeso, así como de la versión sin alas encontrada en el Aventino en 1749, que fue donada por el papa Benedicto XIV al Museo Capitolino.

La escultura de Florencia se distingue de la capitolina y de otra encontrada en Ostia en que los rostros de los dos personajes no se tocan y por tanto tienen una inclinación de la cabeza diferente a las otras réplicas. El cuerpo de la joven se presenta más erguido que en la copia capitolina.

Estilísticamente la copia parece pertenecer a la época de los Antoninos, por la ejecución rica en claroscuros, sobre todo en los cabellos y en el manto de Psique, en la turgencia de las formas y en la forma de trabajar los ojos.

Bibliografía: GORI, A. F.: láms. XLIII-XLIV, p. IX; BIANCHI, G.: p. 80; BENCIVENNI, G.: pp. 232-33; LANZI, L.: p. 204; BARTOLI, P, S.: (1790) p. 54; DAVID, F. A: III, XL; CLARAC. F. de: lám. 652, n° 1496; ZANNONI, G. B.: vol. IV, lám. XLIII, p. 148; DÜTSCHKE, H.: n° 508; REINACH, S.: (1897) vol. I, pp. 360-61; MANSUELLI, G.: vol. I, pp. 90-91, lám. 54.

ARRINGATORE (N109)

LPF: N° 11 *La forma della parte superiore della statua dell'Oratore* // N° 12 *La forma della parte inferior della soprad^a statua*

LTF: Num° 11 *La Forma de la parte superior de la estatua de un Orador* // Num° 12 *La Forma de la parte inferior de esta estatua.*

LE: 48

Inventario de 1804: *Estatuas (...) 15. Un Agorero Etrusco, en accion de perorar, mas de dos varas de alto* // *Lista que ha entregado el Portero Joseph Pagnucci de los Moldes que tiene en su poder y pertenecen á la Rl Academia de Sn Fernando. (...) El del Agorero n° 15*

Original en el Museo Archeologico de Florencia, inv. n° 3

Il Lucomone statua di bronzo estaba comprendido entre los vaciados solicitados por el pintor en la *Galleria*, durante su viaje a Florencia. El trece de noviembre lo recibió Vincenzo Ciampi

para formarlo para Mengs y señalaba que se encontraba en buenas condiciones de conservación.

Es un caso extraordinario en la colección del artista pues es la única pieza etrusca que se incluye en ella.

La estatua del *Arringatore* (orador), del siglo I fue fundida a la cera perdida en siete piezas por separado, como también se hacía en Grecia. El personaje es figurado vestido a la romana con túnica, toga corta y con “*calcei*”, las botas que caracterizaban a los patricios. En el borde inferior de la toga hay una inscripción de tres líneas en etrusco, incisa en frío, no del todo comprensible, pero de la que se desprende que la estatua de Aulo Metelo fue erigida por acuerdo público. Como esta ciudad adquirió la ciudadanía romana en el año 88 a.C., la estatua, con su dedicatoria etrusca, ha de ser anterior a esa fecha y de un taller local, aunque el homenajeado fuera un romano de ilustre familia.

Es representado con la mano extendida y en actitud de pedir silencio antes de dirigirse al auditorio, por ello se le llamado tradicionalmente *Orador*.

Fue encontrada en 1566 en Pila, Perugia, y en septiembre del mismo año pertenecía ya a Cosme I, que lo hizo exponer en una sala en la planta baja del palazzo Pitti. En el momento del descubrimiento el brazo derecho se había roto, pero fue de nuevo unido al resto, aunque en una posición más girado hacia el exterior. En 1588 la estatua estaba ya en los Uffizi donde figuró enseguida entre las obras más significativas de la Galleria, trasladándose posteriormente al Museo Archeologico.

Bibliografía: GORI, F.: lám. LXXXI; BIEBER, M.: (1961) p. 169, lám. 717; DOHRN, T.; FITTSCHEN, K.: (1970) pp. 177-184; BRENDDEL, O.: pp. 430-2; CRISTOFANI, M.: (1979) pp. 4-15; CRISTOFANI, M.: (1985) pp. 67-70 nº 129; CRISTOFANI, M.: (1985) p. 394 nº 19, 1; TORELLI, M: p. 232; COLONNA, G.: (1989-1990) pp. 99-122; SALADINO, V.: p. 517.

LEDA (N110)

LPF: *Nº 14 La forma della parte superiore della statua della Leda // Nº 15 La forma del rimanente della d^a statua*

LTF: *Numº 14 La parte superior de una Leda // Numº 15 La parte inferior de la misma*

LE: nº 24

Inventario de 1804: *Estatuas (...) 43. Leda sin el brazo derecho y en la mano izquierda el cisne dos varas de alto. // Lista que ha entregado el Portero Joseph Pagnucci de los Moldes que tiene en su poder y pertenecen á la Rl Academia de Sn Fernando. (...) El de la Leda*

Original en la Galleria degli Uffizi, inv. nº 239

El original de la *Leda* solicitada por Mengs para copiar en la Galleria está realizado en mármol del Pentélico y la cabeza en mármol de Paros. No se sabe con certeza cuándo y cómo llegó la *Leda* a la colección de los Medici y están restaurados el brazo derecho desde el brazalete, la base, los pies y la parte inferior de los paños, la cabeza y el cuello del cisne. La cabeza es antigua, pero no pertenece a esta pieza y en ésta está restaurada la nariz y la parte media inferior de la frente.

No es una escultura de elevada calidad, los paños no están finamente elaborados y es difícil distinguir un cisne en el pájaro que porta en la mano izquierda. Furtwängler atribuyó la obra a Escopas por la comparación con la *Afrodita de Capua* y en particular con la réplica Caetani de la cabeza. Amelung aceptó en principio tal propuesta para el cuerpo, pues la cabeza había sido esculpida por otro autor. Amelung reestudiando la *Afrodita Caetani*, excluía la posibilidad de que fuera del escultor citado, ya que considerando el ritmo y la disposición de los paños difícilmente se podría encuadrar dentro de los límites del siglo IV. La cabeza, de factura corriente y sólo bien conservada en los cabellos, fue grandemente alterada por la restauración de la nariz. Algunos historiadores la relacionan sin embargo con el grupo de la *Niobe*.

Mansuelli estimaba que la escultura podía representar a una Afrodita en vez de una Leda, ya que el pájaro no era fácil de reconocer como un cisne y tanto la oca como el pato están conectados con el ciclo de Afrodita.

Bibliografía: GORI, F.: vol. III, lám. 3; BIANCHI, G.: p. 50; LANZI, L.: p. 39; DAVID, F. A.: III, lám. III; DÜTSCHKE, H.: n° 192; FURTWÄNGLER, A.: (1893) p. 646; AMELUNG, W.: (1897): p. 92; REINACH, S.: (1897) vol. I, p. 197; MANSUELLI, G. A.: vol. I, pp. 123- 124; BECATTINI, M. y otros: pp. 341-342.

MERCURIO (N111)

LPF: N° 16 *La forma della parte superior del Mercurio del Giardin^{ito} di S.A. la Sig. Granduchessa Arciduchessa // La forma della parte inferiore della med^a figura*

LTF: Num° 16 *La parte superior de un mercurio // Num° 17 La parte inferior del mismo*

LE: n° 49

Inventario de 1804: *Estatuas. (...)17. Mercurio con el Caduceo en la mano izquierda y aletas sobre el pelo de la cabeza dos varas de alto.*

Original en el Palazzo Pitti, OdA 1911, n° 661

Además de los vaciados que Mengs consiguió en la Galleria pidió además autorización, el seis de marzo de 1771, para copiar otras obras que se atesoraban en diversos lugares de Florencia, una de ellas era *Un Mercurio che si conserva nel Giardino privato sotto i Quartieri di S.A.R. la Serenissima Gran Duchessa*.

El dios, con la cabeza ligeramente inclinada hacia la derecha, porta una clámide que cae desde el hombro enrollándose en su brazo derecho, ocasionando el plegado de la tela.

La escultura puede identificarse con la representada en un boceto de Amico Aspertini (ca. 1530-1535) y sería idéntica a un *Mercurio di naturale, tutto antico, li manca una mano con il suo caduceo* mencionada en el inventario Della Valle de 1584.

Franzini la representaba en el jardín de Villa Medici a finales del siglo XVI, atribuyéndole sin embargo una restauración diferente del brazo derecho con un saquito en la mano.

La sencillez en la postura y en el tratamiento del cuerpo hace posible reconocerla como una buena copia de edad imperial de un original del siglo V a.C. El *Hermes joven* pertenece a una serie de réplicas de un tipo denominado convencionalmente Lansdowne-Berlín-Pitti en razón de las principales copias. Esta tipología se ha puesto en relación con el *Discóbolo* de Naucides, con el que comparte aspectos de ponderación, modelado y sobre todo con la forma y el aspecto de la cabeza. Se ha propuesto por tanto una identificación con el *Mercurio* citado por Plinio (*Nat. Hist.* 34, 80) junto al *Discóbolo* y a una figura “*immolans arietem*”. A pesar de otras voces discordantes, se la identifica normalmente con una obra de la primera escuela policletea y la filiación con el pasaje de Plinio parece convincente.

Bibliografía: INGHIRAMI, F.: p. 19; DÜTSCHKE, H.: (1875) vol. II, n° 16, p. 9; REINACH, S.: (1897) vol.II, p. 149; AMELUNG, W.: (1897) n° 193, p. 138; ARNDT, P. y LIPPOLD, G.: n° 213-5; LIMC V p.360 n° 943 “Hermes” (G. SIEBERT); LIMC VI (1992) “Mercurius” (ad vocem), pp. 500-554; BOBER, P. P.: (1957) p. 52; lám. 16, 18; LIEFERT, A.: (1966), p. 14, p. 20, p. 61 nota 7n. A.1; GASPARRI, C.: (1983) p. 228; LINFERT, A.: (1990) p. 267, lám. 136 y p. 269 con nota 85, pp. 270 y ss.; POLITO, E.: p. 589; GASPARRI, C.: en CHASTEL, A. y MOREL, PH.: (Ed.): vol. 4, pp. 140-141, lám. 145.

TORSO DE VENUS (N112)

LPF: *N° 18 Il Torso della venere del corridoio della Galleria*

LTF: *Num° 18 Un Cuerpo ò tronco de la Venus q° està en los Corredores de la Galeria*

Inventario de 1804: *Fragmentos de Estatuas vaciadas en Yeso. (...) 4. Uno de la Venus de Medicis, sin brazos, y roto desde el empeine abaxo por el muslo derecho tiene la cabeza y piernas separadas.*

Lugar de conservación desconocido

Aunque hasta el momento no se ha identificado en la Academia de San Fernando este torso de la *Venus* de la Galleria degli Uffizi, del que sería presumible pensar que se ha perdido en algún momento por considerarlo quizás un fragmento inservible, Mengs sí lo solicitó en 1770 en Florencia. En la lista de pedido se mencionaba como: *Il busto della Venere uscente dal Bagno*, y un vaciado del mismo se conserva actualmente en la Staatliche Kunstsammlung de Dresde entre los vendidos por los herederos del pintor a aquella corte.

El torso de dicha Afrodita es una variante ligeramente más grande de la *Venus Medici*, la falta de cabellos sobre los hombros indica que los llevaría recogidos en la nuca y el giro de las caderas es más acentuado.

Bibliografía: (Para el tipo de la *Venus Medici*, ver N38 del presente catálogo); BECATTINI, M. y otros: pp. 341-342; KIDERLEN, M.: p. 230, n° 71.

PERRO MOLOSO DE LOS UFFIZI (N113)

LPF: N° 19 *la forma della metta del cane Molosso* // N° 20 *La forma dell'altra parte del med°*

LTF: Num° 19 *El Perro ó Mastin grande*

Inventario de 1804: *Modelos de Animales Vaciados en Yeso (...) (3) Un Mastin, sentado, vara y quarta de alto. // (4) Repetición del mismo.*

Original en la Galleria degli Uffizi, inv. n° 67

Aunque actualmente no se conserva una copia del *Moloso* de los Uffizi, sí llegó procedente de Florencia, donde en 1770 estaba incluido en la lista de los solicitados por Mengs a la Galleria. En realidad pidió los dos que hacen pareja en el vestíbulo pero se le concedió sólo uno de ellos. También en el Inventario de Bienes de la Academia se señalaban dos, el *Perro Jenkins*, actualmente conservado en el British Museum, y éste.

En el *Moloso* de los Uffizi sólo están restauradas las puntas de las orejas y la parte anterior del hocico ofreciendo una óptima conservación. Según las noticias de Lanciani, los dos canes de Florencia, de gran vitalidad expresiva, habrían sido ofrecidas por Pío IV a Cosme I junto al *Jabalí* que se conserva también en la Galleria. Parece que la noticia más antigua es la del inventario de 1587, pero Vasari recuerda ya los dos perros en el Palazzo Pitti en 1568.

Entre las varias réplicas que se conservan en el Vaticano, British Museum y Uffizi, Bieber consideraba mejores los dos ejemplares vaticanos, aunque en realidad no se diferencian demasiado de los florentinos.

Amelung los atribuía a Lisipo, sobre la base de la noticia de Plinio (*Nat. Hist.* XXXIV, 63) de que el escultor sobresalía en la ejecución de animales y Lippold los encuadraba en los últimos decenios del siglo III.

Mansuelli sin embargo los ponía en relación, más por el espíritu de la representación que por las particularidades formales en sentido estricto, con aquellos figurados en el Altar de Pérgamo.

Bibliografía: BOCCHI, M. F. y CINELLI, M. G: p. 105; LANZI, L.: p. 12; LANCIANI, R.: vol. III, pp. 160 y 170; DÜTSCHKE, H.: n° 49 y n° 50; REINACH, S.: (1897) vol. II, p. 760; AMELUNG, W.: (1897) n° 10 y n° 11; AMELUNG, W.: (1903- 1908) vol. II, n° 64 y n° 65; RICHTER, G. M. A: (1930) p. 77, lám. 174; LIPPOLD, G.: p. 338, n° 1; BIEBER, M.: (1955) p. 155; MANSUELLI, G. A.: vol. I, pp. 77-78, n° 49; BECATTINI, M. y otros: pp. 341-342.

TORSO DE SÁTIRO (N114)

LPF: *N° 21 La forma del Torso de Gaddi*

LTF: *Num° 20 El cuerpo ô tronco de Gadi*

Inventario de 1804: *Fragmentos de Estatuas vaciadas en Yeso (...) 6. Otro (fragmento) de hombre desde el vientre á los hombros.*

Original en la Galleria degli Uffizi, inv. n° 335

Hasta el momento no se ha localizado en la Academia de San Fernando el *torso de Gaddi* que llegó procedente de Florencia y que se conocía así por pertenecer a la familia de ese nombre.

Al original de mármol griego le faltan la cabeza y el cuello, la parte superior del deltoides y del trapecio izquierdo, los brazos desde los antebrazos, la parte inferior de la cresta iliaca y la región pubiana central aunque se conserva una pequeña parte del muslo izquierdo. El brazo derecho, al menos hasta el codo, debía ser vertical y el izquierdo iba hacia detrás provocando una curvatura del torso muy acentuada.

Siempre ha sido comparado con el *Torso del Belvedere* y al igual que éste no fue nunca restaurado. Debía tener la cabeza girada hacia el hombro derecho como indica su torsión, como el *Púgil* del Museo Nazionale Romano, pero con un movimiento menos acentuado. Por sus similitudes con estas dos obras puede ser atribuido al escultor Apolonio, hijo de Nestor de Atenas, en torno al siglo I a.C.

No hay ningún documento que atestigüe la procedencia de la escultura, que pertenecía a la familia Gaddi de Florencia desde una época imprecisa hasta 1778, año en que fue adquirida por el gran duque de Toscana, Pedro Leopoldo, para ser colocada en la *Galleria*. De este

tiempo es un documento del Archivo de la Galería granducal en el que se indica que gran parte de la colección Gaddi pasó a la *Galleria*. Aquí se cita la pieza como un *Torso colossale rappresentante un Fauno col suo piedistallo antico di Pavonazzetto nel quale vi sono tre figure di bassorilievo, cioè di un Satiro, di un fauno, e d'una Baccante*, pues como indica Mansuelli, que lo creía parte de un grupo erótico,

El torso estaba unido mediante un perno de hierro a una base giratoria que a su vez estaba unido a un pie de candelabro antiguo.

La importante adquisición parece que fue recomendada por un experto, el escultor Innocenzo Spinazzi, que calificó el torso como *della più sublime scultura greca*.

Según Vasari esta obra había pertenecido anteriormente al escultor Ghiberti, que poseía una colección de antigüedades. Entre las obras de este escultor, Vasari menciona algunos torsos de figuras y muchas otras cosas, las cuales fueron en parte vendidas a Giovanni Gaddi, que era pronotario pontificio en el tiempo de Clemente VII.

Milanesi en una nota a su edición de Vasari añade una precisión: *Tra le cose migliori vendute al Gaddi era il torso di un Satiro, lavoro de' più bei tempi della Grecia... Il primo, acquistato, col tempo, dal Granduca Leopoldo, si conserva nella nostra Galleria*.

Schlosser, interesado en reconstruir las antigüedades que poseía Ghiberti, tiende a ver el *Torso del Sátiro* como una de las obras pertenecientes al escultor. Para él la semejanza entre esta obra y la figura del joven Isaac que presentó Ghiberti al concurso de 1401 para la *Puerta del Paraíso*, sería suficiente prueba de que el artista había utilizado el torso como modelo para ejecutar su obra.

Bibliografía: BENCIVENNI, G.: vol. I, p. 419; DÜTSCHKE, H.: n° 520; HEYDEMANN, H.: (1879) p. 75, lám. V; BRUNN, H. von y BRUCKMANN, F.: n° 29; REINACH, S.: (1897) vol. II, p. 608; AMELUNG, W.: (1897) n° 153; DELLA SETA, A.: p. 471; WARRACK, J.: lám. 80; VASARI, G.: (Ed. Milanesi, 1878-85) vol. II, p. 245; SHLOSSER, J.: (1904) pp. 151 y ss.; DICKINS, G.: p. 17; SHLOSSER, J.: (1941) pp. 141 y ss.; MANSUELLI, G. A.: vol. I, pp. 155-156, n° 126; MEDRI, L.: "Torso di satiro" en *Lorenzo Ghiberti, materia e ragionamenti*. p. 563.

CABEZA DE CRISIPO (N115)

LPF: *La Testa di Xenocrate*

LTF: *la cabeza de Xenócrates*

Un retrato del filósofo Crisipo formaba parte de una erma que tenía la inscripción moderna: "*Xenócrates Calcedonio*", motivo probablemente por el que en la lista de Mengs se lo

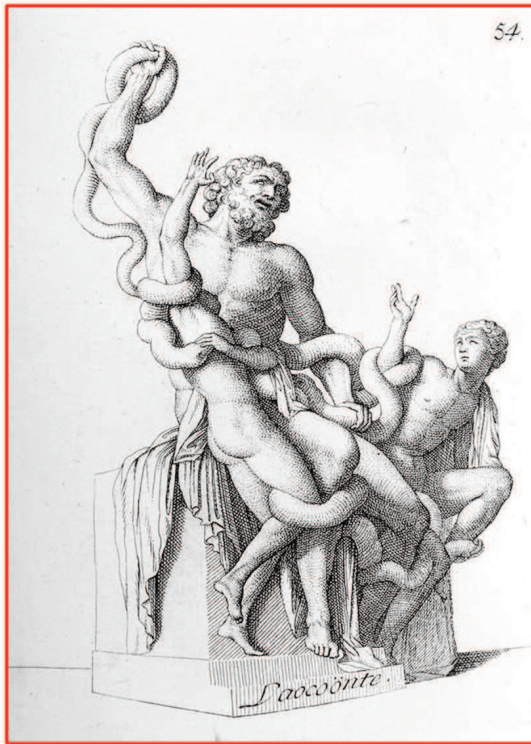
conocía por este nombre. Es posible por ello que el vaciado que poseía el pintor fuera una réplica de Crisipo.

De esta tipología de retrato existen varias versiones en mármol, y por sus características clasicistas y por el prototipo de barba está atribuido por los especialistas a un artista ático de finales del siglo III a.C. Sin embargo falta hasta ahora una prueba segura de que se trate de este personaje, aunque todos los historiadores parecen estar bastante de acuerdo con la atribución. Juvenal (*Sátiras*, II 4-5) refería que los retratos de Crisipo estaban muy difundidos. La cabeza está un poco hundida en los hombros, como si estuviera meditando, y se ha puesto en relación con un tipo de estatua sedente conservado también en diversas réplicas.

Bibliografía: BERNOULLI, J. J.: *Griech. Ikon.* vol. II, pp. 57 y 149 y ss., nº 2; RUESCH, A.: nº 1090; RICHTER, G. M. A.: (1965) vol. II, p. 192, nº 8, láms. 1115-17; SCATOZZA HÖRICHT, L. A.: pp. 190 y ss.; FITTSCHEN, K.: (1988) pp. 26 y 159, lám. 134; CANTILENA, R. y otros: p. 164, nº 71; VON DEN HOFF, R.: pp. 96-111.

**CORRESPONDENCIA CON NÚMEROS DE INVENTARIO DE LA
ACADEMIA DE SAN FERNANDO**

N1	-	N39	-	N77	-
N2	V-14	N40	V-34	N78	V321; V322
N3	V-5	N41	-	N79	-
N4	-	N42	-	N80	V-54
N5	V-24	N43	-	N81	V-36
N6	V-51	N44	-	N82	-
N7	V-70	N45	V-20	N83	V-37
N8	V-22	N46	-	N84	V-35
N9	-	N47	-	N85	V-463; V-464
N10	V-8	N48	-	N86	-
N11	V-481	N49	-	N87	V-38
N12	-	N50	-	N88	-
N13	-	N51	V-227	N89	V-29
N14	-	N52	V-211	N90	-
N15	-	N53	V-346 V-347 V-348; V-421	N91	V-42
N16	-	N54	V-555	N92	V-50
N17	-	N55	-	N93	-
N18	V-561	N56	V-78	N94	-
N19	V-182	N57	-	N95	V-247
N20	V-202	N58	-	N96	V-73; E492
N21	V-101	N59	V-21	N97	V-755
N22	-	N60	-	N98	V-10
N23	V-119	N61	-	N99	-
N24	V-129	N62	V-251 ó V-351	N100	-
N25	V-117	N63	V-249 V-250	N101	-
N26	V-181	N64	-	N102	-
N27	V-96	N65	-	N103	V-375
N28	V-133	N66	V-59; V-58 V-208 V229	N104	-
N29	V-86	N67	-	N105	V-716; V-367; V-368 V-441
N30	V-212	N68	-	N106	V-284 a V291; V-478
N31	V-158	N69	-	N107	V-430
N32	V-121	N70	-	N108	V-28
N33	V-132	N71	V-18	N109	-
N34	V-557	N72	V-19	N110	V-33
N35	E-467	N73	V-419; V-418	N111	V-243
N36	V-516	N74	-	N112	-
N37	V-414	N75	V-25	N113	-
N38	V-76	N76	V-74	N114	-
				N115	-



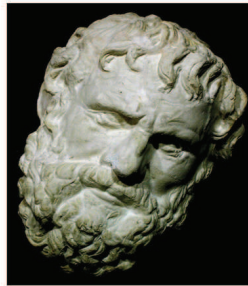
N1 Laocoonte



N2 Apolo del Belvedere



N3 Antinoo del Belvedere



N4 Zenón

Catálogo 2



N5 Gladiador Borghese



N6 Musa sentada



N7 Camilo



N8 Luchadores

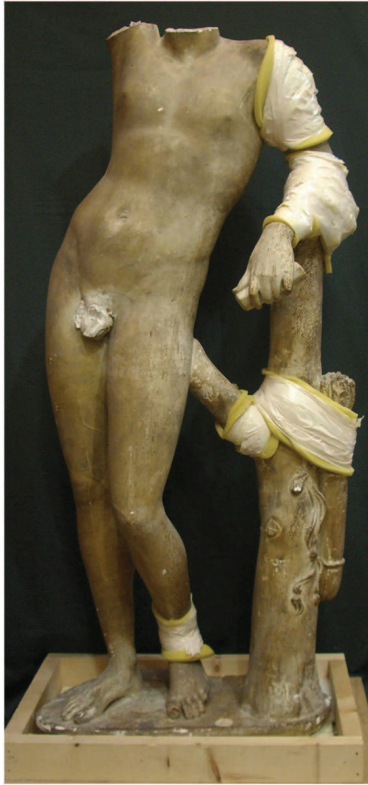


N9 Afrodita Jenkins



N10 Germánico

Catálogo 3



N11 Apolino



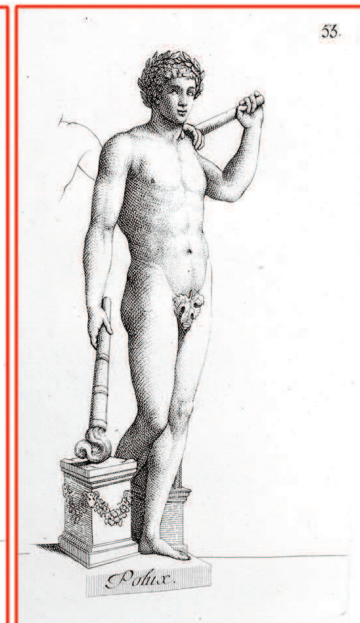
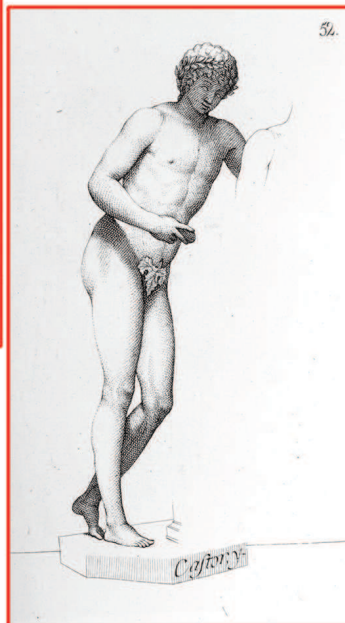
N12 Anatomía de caballo



N15 Fauno del cabrito

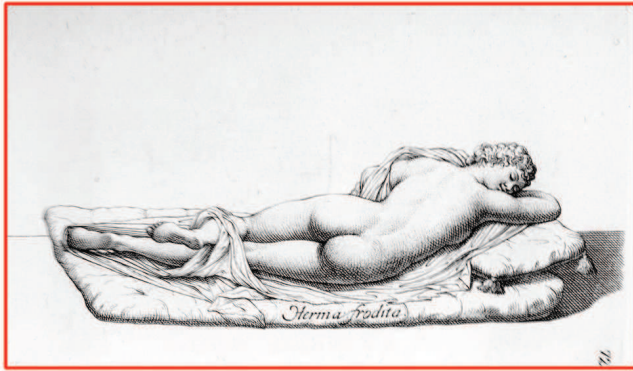


N14 Afrodita junto a herma itifálica



N16 Grupo de San Ildefonso

Catálogo 4



N17 Hermafrodita



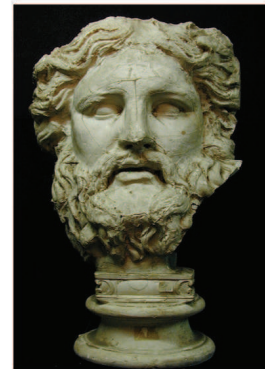
N18 Busto de Níobe



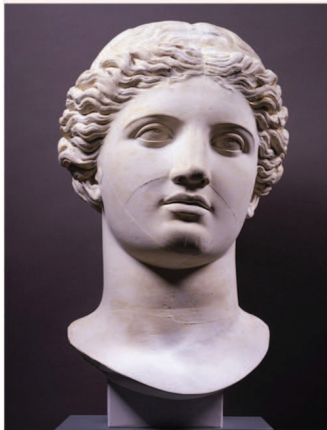
N19 Busto de Faustina Minor



N20 Cabeza del río Tigris



N21 Máscara del río Nilo



N22 Cabeza colosal de diosa



N23 Máscara de Dionisos



N24 Cabeza de Dionisos



N25 Retrato masculino



N26 Cabeza de Roma



N27 Cabeza de niño

Catálogo 5



N28 Busto de Atenea



N29 Busto de Ganimedes Medici



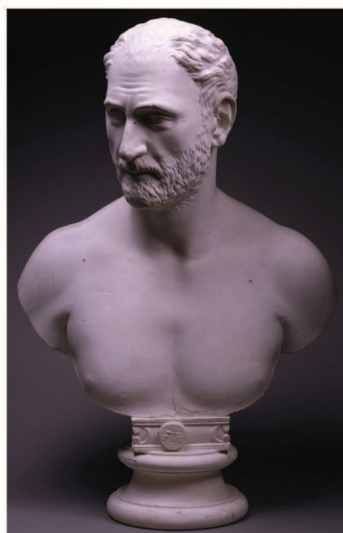
N30 Busto de Atenea



N31 Teofrasto



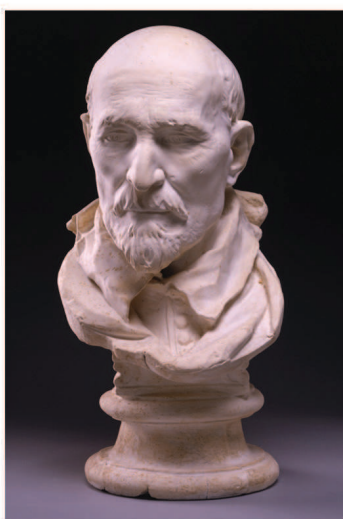
N32 Retrato masculino



N33 Retrato masculino con barba corta



N34 Cristo



N35 Cardenal Zacchia

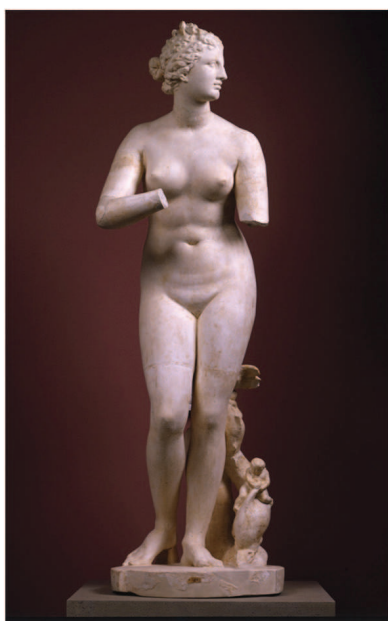
Catálogo 6



N36 Relieve del Ecce Homo



N37 Relieve del arca de San Zenobio



N38 Venus Medici



N39 Hermafrodita



N40 Flora capitolina



N41 Ceres Mattei



N42 Némesis

Catálogo 7



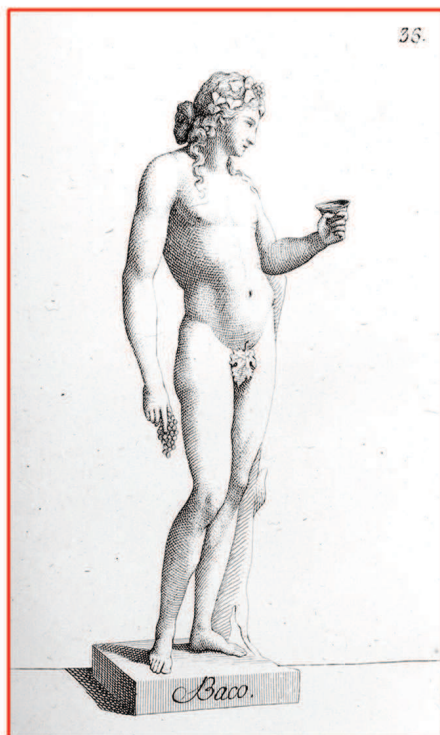
N43 Afrodita acucillada



N44 Fauno



N45 Niño muerto sobre el delfin



N46 Baco con taza



N47 Niño que muerde a otro jugando a las tabas

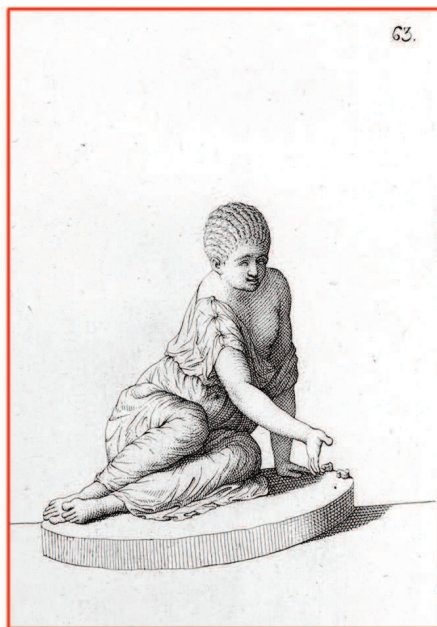


N48 Eros de Centocelle

Catálogo 8



N49 Sonador de tibia



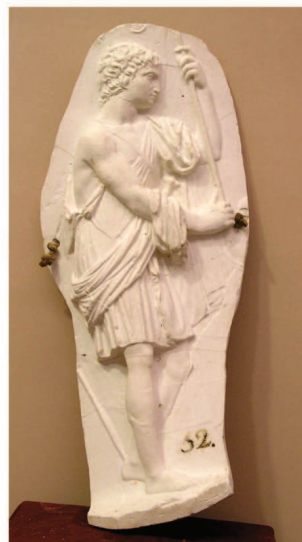
N50 Niña de la taba



N51 Busto colosal de Juno



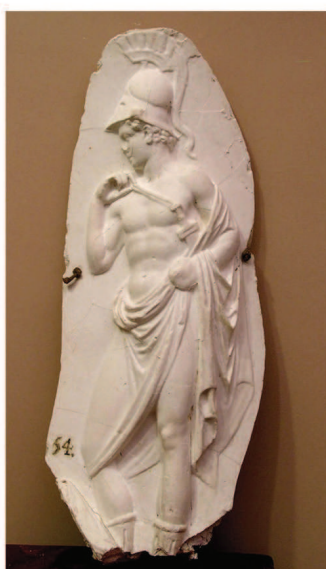
N52 Cabeza de Ares



N53 Fragmento Vaso Medici



N53 Fragmento Vaso Medici



N53 Fragmento Vaso Medici



N53 Fragmento Vaso Medici

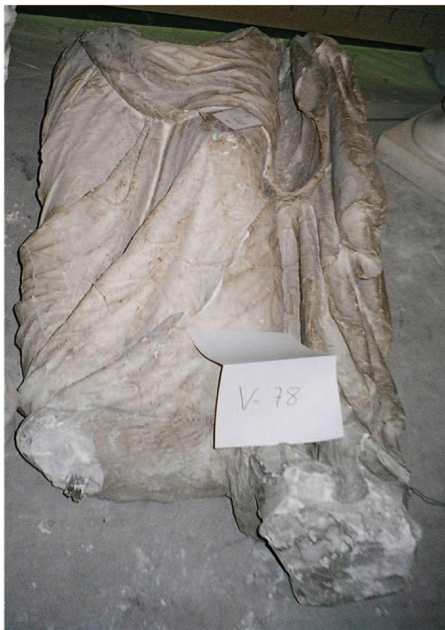
Catálogo 9



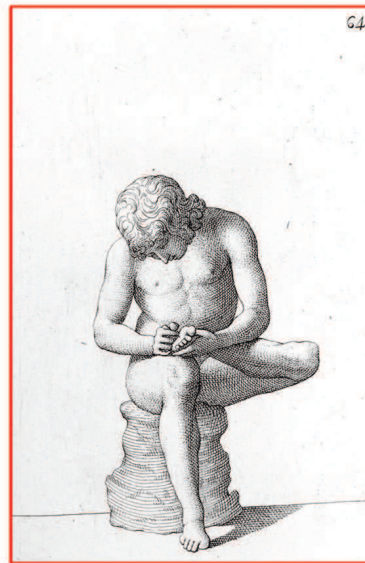
N54 Fragmento Vaso Borghese



N55 Eros durmiendo



N56 Media figura colosal



N57 Espinario



N58 Discóforo



N59 Paris



N60 Mercurio



N61 Atleta



N62 Centauro viejo



N63 Centauro joven



N64 Fauno en reposo



N65 Réplica del Sátiro escanciador



N65 Baco Borghese



N66 Diversos fragmentos del Pasquino



N67 Afrodita Cornavalla



N69 Relieve de Antinoo



N70 Cupido caminando



N71 Prisonero Dacio



N72 Tusnelda

Catálogo 12



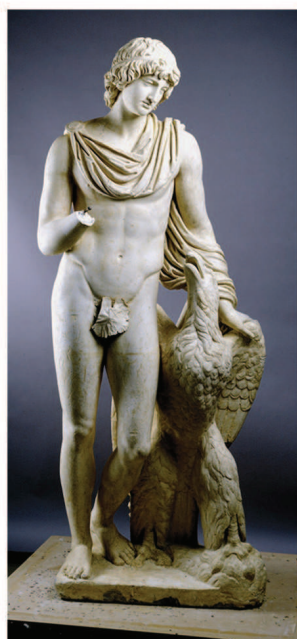
N73 Relieve Candelabro Barberini



N73 Relieve Candelabro Barberini



N74 Venus Capitolina



N75 Ganímedes



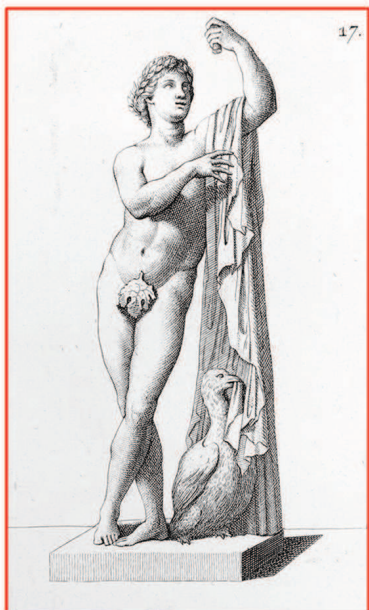
N76 Torso de Dionisos



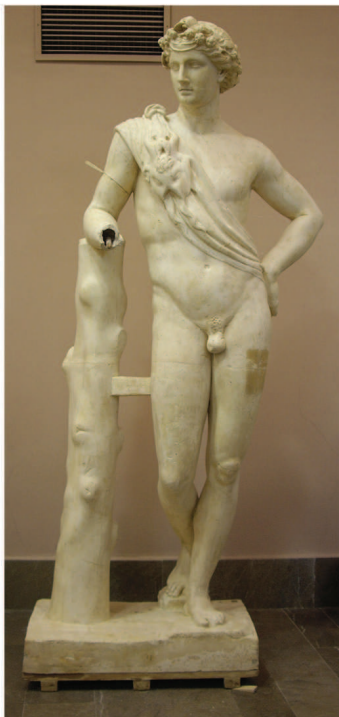
N77 Musa Talía



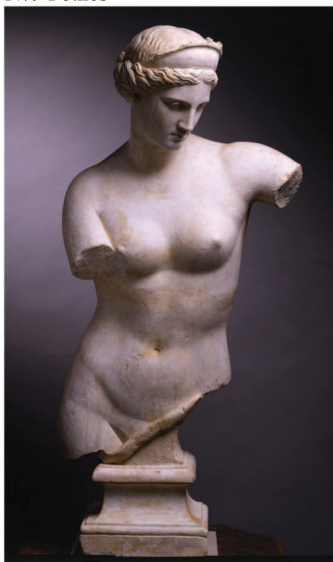
N78 Relieve de ángeles músicos



N79 Pothos



N80 Baco Medici



N81 Afrodita de Capua



N82 Ganimedes de la Villa Medici



N83 Harpócrates



N84 Mercurio de Giambologna



N85 Vaso Albani



N85 Vaso Albani



N86 Torso masculino



N87 Antinoo egipcio



N88 Relieve de Grottaferrata



N89 Fauno de Rosso Antico



N90 Mercurio



N91 Baco de Sansovino



N92 Sileno piloso



N93 Relieve de Villa Negroni



N94 Fauno pequeño con una cabra



N95 Sileno con Baco niño



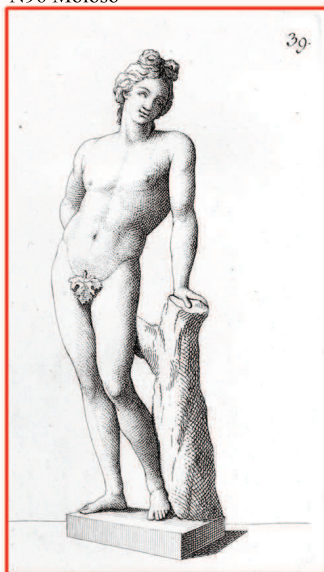
N96 Moloso



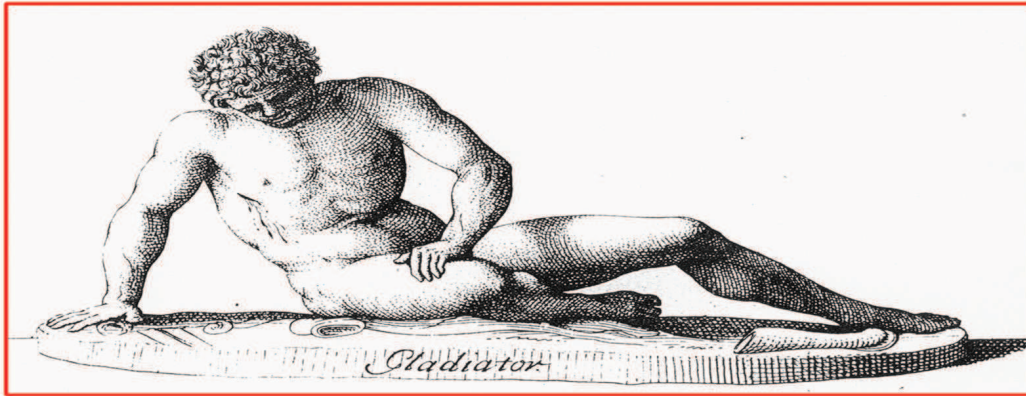
N97 Antinoo



N98 Amazona Mattei



N99 Narciso



N101 Galo moribundo



N102 Torso del Belvedere



N103 Relieve de Villa Medici



N104 Relieve de las Horas



N105 Relieves del coro de la catedral de Florencia



N105 Relieves del coro de la catedral de Florencia



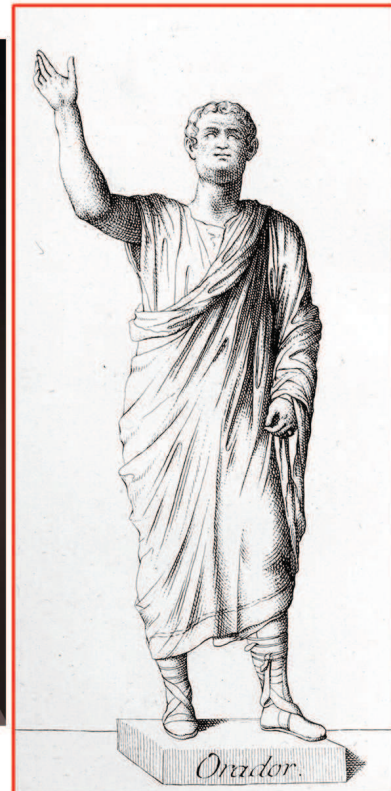
N106 Puerta del Paraíso



N107 Fauno de los cimbalos



N108 Amor y Psique



N109 Arringatore



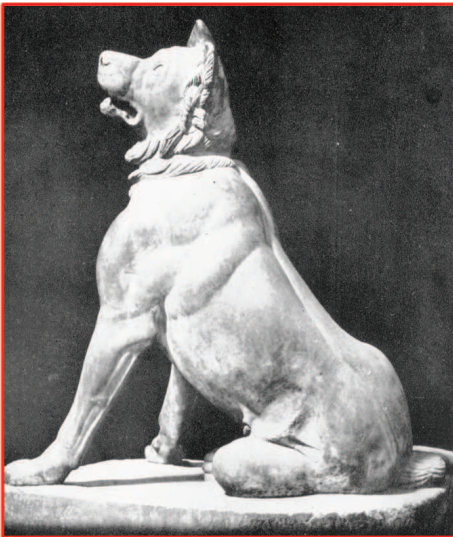
N110 Leda



N111 Mercurio



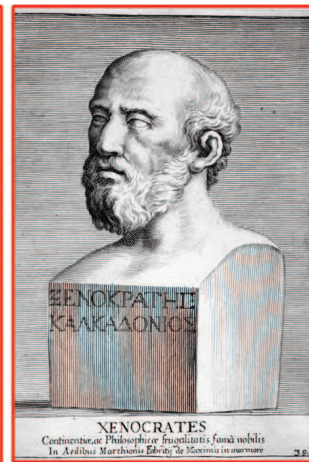
N112 Torso de Venus



N113 Moloso de los Uffizi



N114 Torso de Sátiro



N115 Cabeza de Crisipo

**IV.- DIVERSAS PROCEDENCIAS DE LOS MODELOS Y MOLDES.
ALGUNOS CASOS PARTICULARES**

A continuación se estudian más ampliamente una serie de esculturas o grupos de esculturas, que el pintor seleccionó por diversos motivos y que nos han parecido interesantes para ser analizadas con mayor detenimiento.

Mengs estableció contactos y solicitó licencias que le permitieron la consecución de moldes y vaciados de muy distintas procedencias.

Los excelentes contactos que el artista alemán estableció con pontífices, reyes, aristócratas, cardenales y en general individuos relevantes de la sociedad de su época, le permitieron obtener permisos para la extracción de copias de las más celebradas esculturas, y que pertenecían o estaban bajo la custodia o autoridad de dichos personajes.

Cada uno de los siguientes capítulos representa una escultura, o conjunto de ellas, obtenidos por él en cada una de las principales fuentes o vías de aprovisionamiento de que dispuso y se han ordenado con un criterio cronológico, de las primeras que consiguió a las últimas.

En el siglo XVIII, Roma se convirtió en el centro del comercio anticuario y de un mercado artístico que hizo coincidir a los eruditos, artistas y viajeros que llegaban a la ciudad de los lugares más remotos para buscar la “maniera grande” en el arte de los antiguos, para contemplarla, copiarla o comprarla si les era posible.

Si bien algunos personajes del Grand Tour, alababan a veces en sus diarios la pintura contemporánea, estos mismos parecían ignorar las numerosas esculturas que se hacían en ese momento. Si compraban obras de escultura invariablemente adquirían antigüedades clásicas, copias de éstas o falsificaciones, pero casi nunca obras modernas, y preferían rodearse de reproducciones de buena calidad antes que de originales mediocres.

Muchos de los “grand tourists” deseaban regresar a sus hogares con mármoles antiguos, pero las piezas buenas eran raras y más que comprar obras muy restauradas, que siempre estaban disponibles, algunos encargaban a los escultores más virtuosos esculpir copias de las obras más famosas de las colecciones romanas y florentinas.

Animados por la abundante clientela que visitaba Italia en el siglo XVIII desde todos los países de Europa los artistas duplicaban esculturas repetidamente en todos los materiales, y sus formas y nombres se hicieron familiares a las personas cultas de todo el mundo occidental. Sin embargo, casi sin excepción los viajeros que acudían en tropel a la península itálica coincidían en que la realidad sobrepasaba con mucho las reproducciones que habían conocido en sus países.

Desde el siglo XV se venían realizando pequeñas réplicas en bronce, sencillas de transportar y que guardaban toda la esencia de los originales. Las listas de precios usadas por las

manufacturas de porcelanas y bronce demuestran que la demanda de estas piezas a tamaño reducido era grande y que se pusieron muy de moda hacia finales del siglo XVIII. Los copistas que recreaban estas obras por lo general eran excelentes artistas que conseguían satisfacer los deseos de una clientela europea noble y exigente, que pretendían contentarse al menos con las copias de aquellas esculturas que habían admirado en Roma y cuyos originales no estaban a su alcance.

Los talleres más sobresalientes y conocidos en ese momento eran los de Righetti y los Zoffoli, que ofrecían sus trabajos en catálogos en los que se incluían los precios. En el caso de Righetti, el elenco estaba editado en francés, para facilitar a los turistas, es decir los verdaderos compradores, la comprensión del repertorio y la elección de la pieza.

Además de la demanda de arte otras actividades ligadas de alguna manera a las obras de arte griegas y romanas experimentaron un importante crecimiento, como la restauración, la edición de grabados, escritos eruditos, publicaciones teóricas o la producción de vaciados y copias en diversos materiales y medidas.

Los modelos en yeso se tornaron durante el Neoclasicismo, no sólo en objetos que debían ser copiados en las academias de dibujo, como ya venía siendo habitual desde el Renacimiento, sino en portadores del buen gusto que emanaba de aquellas obras de arte esculpidas por los artistas de la Antigüedad, y que difundían por todo el continente europeo y también por América, las imágenes de las esculturas más admiradas.

Literatos, estudiosos del arte o simples viajeros les dedicaron un buen número de páginas, en las que reflejaron las impresiones que tan excelsas obras de la Antigüedad les habían provocado, y fueron muchos los artistas plásticos de renombre que se dejaron seducir por su magnificencia y perfección, inspirándose en ellas para sus propias composiciones o usándolas como fondo de éstas.

Este fenómeno cultural que protagonizó el *corpus* de obras, que representaban la belleza ideal, ha sido reflejado más detalladamente en el estudio de las estatuas que forman el tercer y último apartado.

En cada uno de los capítulos de éste, se ha seguido generalmente el esquema de estudiar la procedencia de la escultura, el original con sus problemáticas particulares y la difusión del tema a través de algunas de sus reproducciones en los distintos materiales y tamaños, además de algunos de los comentarios que despertaron en señaladas personalidades, la influencia que pudieron estimular en determinados artistas y por último el yeso de la Academia de San Fernando.

El *Apolo del Belvedere* fue adquirido junto a otras esculturas allí conservadas gracias a las gestiones del discípulo de Mengs, Raimondo Ghelli, y al patrocinio del cardenal Riminaldi y Giovanni Battista Rezzonico, que posibilitaron que el artista mereciera las estatuas más ansiadas del momento.

A partir del momento de su hallazgo y hasta bien entrado el siglo XIX, no dejó de ser incluida en ningún conjunto de estampas, vaciados, ni copias que pretendieran representar las creaciones más famosas de la Antigüedad.

Fue reproducido en muy diversos materiales y tamaños y se empleó como fondo para composiciones pictóricas o retratos, pero además sirvió como inspiración a muchos artistas, de la categoría de Rubens, Rafael o Canova, que reinterpretaron a su estilo el gesto o la imagen recibida. Es sin duda una de las obras más relevantes para la recepción del gusto antiguo en todo el arte posterior, cumpliéndose así el deseo de Antonio Rafael Mengs de que el *Apolo* se constituyera en un modelo de excelencia.

Pero además para nosotros es fundamental por los elogiosos párrafos que le dedicaron Winckelmann y Mengs, pues la comprensión de la obra en su totalidad fue una conquista del Neoclasicismo, apoyada por los comentarios críticos de ambos expertos.

El historiador lo caracterizaba como el ideal de belleza y la más sublime entre las estatuas y para él representaba el paradigma de la inalterable juventud.

El pintor por su parte lo seleccionó para analizar en sus escritos la soltura y la elegancia en el arte de los antiguos, pues en él se observaban todos los atributos de la perfección.

Pero además el artista alemán, uno de los primeros en observarlo, la empleó para demostrar la diferencia entre originales griegos y copias romanas, cuestión que debió levantar ampollas en la sociedad culta de la época, pero que habría de establecer un concepto básico para la comprensión y el estudio de la historia del arte.

Una vez en la corte madrileña el pintor tuvo acceso a una serie de esculturas conservadas en las colecciones reales españolas, de las que se benefició extrayendo moldes que portaría consigo a su regreso definitivo a Roma, siendo por tanto ésta otra de sus fuentes de abastecimiento.

Tanto las piezas adquiridas en Italia por Velázquez para Felipe IV, para decorar el Alcázar, como las procedentes de la originaria colección de Cristina de Suecia, llegada a España por la compra de la misma por parte de Felipe V e Isabel de Farnesio, se emplearon para extraer vaciados para Mengs.

Que sepamos al menos tuvo yesos del *Fauno del Cabrito*, que ha sido aquí ilustrado más extensamente, del *Grupo de San Ildefonso*, del *Hermafrodita* y de dos *Leones* de los que

engalanan el Salón del Trono del Palacio Real. Todos ellos le fueron útiles al maestro en su estudio de Madrid, y cuando partió a Italia llevaría una copia de los mismos que finalmente terminó en Dresde, como consecuencia de la venta de los herederos del artista de parte de la colección a aquella ciudad, difundiéndose de esa manera obras que se conservaban en España. Uno de los mayores benefactores de Mengs fue Pedro Leopoldo, gran duque de Toscana, que le concedió autorización para conseguir un importante número de copias, tanto en Florencia como en Roma, donde la familia también poseía propiedades.

En la *Galleria* de los Uffizi se llegó a construir un auténtico taller de reproducción que satisficiera la gran cantidad de yesos que estaba encargando el pintor, pero el vaciado de la *Puerta del Paraíso* del Baptisterio cincelada por Ghiberti, es sin duda una de las piezas más espectaculares y significativas de la colección de Mengs, recibida gracias a la munificencia de Pedro Leopoldo.

Su calidad, belleza y fino trabajo son evidentemente destacables, pero debe añadirse además el hecho de que nos encontramos ante un vaciado singular de la *Puerta*, el primero de los que de ella se harían, que se realizó durante el siglo XVIII y que generó una viva polémica en materia de conservación de monumentos artísticos.

No sólo la celebridad y el refinamiento de la obra, así como su elevada calidad, nos indujeron a elegirla como capítulo del presente estudio, sino también porque la elaboración del vaciado ocasionó un problema que condujo a una toma de conciencia de la importancia de conservar los monumentos, en una ciudad como Florencia, que ya debía estar considerando su papel fundamental como centro de turismo y de interés cultural.

Cuando Mengs viajó a Roma en 1771 recibió la comisión de Pedro Leopoldo de elaborar un informe sobre el estado y la calidad de las esculturas que la familia Medici coleccionaba desde hacía siglos y que se atesoraban en la villa sobre el Pincio.

Son varios los autores que suponen que fue el pintor el que aconsejó al gran duque el traslado de Roma a Florencia de las obras más bellas y representativas que allí se encontraban, para el embellecimiento de dicha ciudad, como así ocurriría entre 1772 y 1788, distribuyéndose entre el Palazzo Pitti, los Uffizi y la Loggia dei Lanzi.

El gobernante iba a saber aprovechar los conocimientos sobre la Antigüedad de su estimado pintor, pero éste a su vez no dejó pasar la oportunidad de vaciar todo aquello que le atraía de la Villa Medici, con el pertinente permiso, imposible de negar en aquellas circunstancias de reciprocidad.

El artista ya debía conocer la colección medicea de sus anteriores estancias romanas, pero fue entonces cuando pudo contemplarla y analizarla con atención y obtener las formas que

reproducirían un buen número de vaciados que recibió unos años más tarde la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

La *Nota delli Marmi più notabili che esistono nella villa Medicea sul Monte Pincio a Roma, che potrebbero servire di Illustre Ornamento della Galleria di S.A.R. a Firenze*, redactada por Mengs es de gran interés para nosotros, pues nos permite conocer que opinión le merecían al artista determinadas estatuas, que hoy se conservan como calco en la Academia de Madrid, y que han sido más detenidamente definidas.

Existen entre ellas por ejemplo piezas de cierto atractivo para el presente estudio, como el citado en las listas como *Baco Medici*, cuyo original no ha sido fácil de localizar al hallarse actualmente sin las reintegraciones que se le hicieron durante el siglo XVIII, seguramente de mano de Cavaceppi, y que todavía tiene el vaciado de Mengs. Éste resulta por tanto un documento histórico de primera categoría que nos permite conocer como era el aspecto de esta escultura en aquel tiempo. Los únicos testigos de aquella restauración son los yesos del artista de Madrid y Dresde.

O el *Pothos*, calificado por el artista como una de las obras más elegantes de la Antigüedad que fue usado por él seguramente como modelo para el primer boceto del Apolo que representaría en el fresco del *Parnaso* de Villa Albani, como indica un boceto del maestro de la Graphische Sammlung Albertina de Viena.

Pero fue en el taller de su amigo el escultor y restaurador Bartolomeo Cavaceppi donde adquirió un mayor número de vaciados, y aunque se han identificado todos aquellos que de allí provienen, a través del cotejo de las listas de Mengs, la *Raccolta* redactada por Cavaceppi, los dibujos de López Enguñados y el inventario de bienes de la Academia de 1804, se han estudiado con especial atención dos de los vaciados que Mengs consiguió en el *atelier* más activo de Roma: el *Niño muerto sobre el Delfín*, conservado en el Ermitage y el *Fauno Rosso*, del Museo Capitolino.

Hemos creído oportuno dedicarles un mayor espacio por distintas razones, en el caso del *Niño sobre el delfín*, una pieza irrelevante actualmente para la crítica artística, por la misteriosa historia que la rodea, así como por el protagonismo que llegó a tener durante una época.

El *Fauno Rosso*, sin embargo merecía ser analizado individualmente por su rareza como pieza dentro de una colección de vaciados, ya que no se conserva ninguna otra copia en ninguna de las colecciones europeas que conocemos, así como por la espectacularidad de la obra de magnífica factura técnica.

La atribución a Rafael del *Niño sobre el delfín* desató vivas discusiones y la existencia en la colección de Mengs de un vaciado de éste fue utilizado por algunos para argumentar a favor o

en contra de la autenticidad de la pieza, pues que el maestro tuviera un calco de su admirado Rafael sólo podía justificar su autoría, ya que el alemán no podía tener entre sus yesos más que una reproducción del de Sanzio.

Actualmente se acepta que es una obra del taller de Cavaceppi, elaborada por él o por su ayudante Nollekens y no de Rafael, como se habría insinuado en la *Raccolta* para alzar su precio y prestigio. Hay quien opina que Mengs había tenido algo que ver en la falsificación y que como un juego habría realizado el boceto del modelo a ejecutar por Cavaceppi, identificándose así ellos mismos con Rafael y Lorenzetto.

Mengs y el restaurador romano se habían conocido en la Villa Albani, donde habían coincidido también con Winckelmann y entre los tres se estableció una amistad que habría de reportarle al italiano la mejor escuela sobre estatuaria antigua, pues se ha insinuado que su trabajo fue asesorado y dirigido por ellos, dos de las personalidades más influyentes del momento en teoría estética.

Aquel contacto posibilitó que Mengs comprara un buen número de yesos a Cavaceppi, que tenía la costumbre de vaciar todo aquello que restauraba, y el pintor se interesó especialmente por aquellas obras que adquirirían los clientes extranjeros, sobre todo alemanes y británicos, pues quería conservar una memoria de todo aquello que en algún momento había estado en Roma como había confesado a Ghelli en sus cartas.

Cavaceppi sobresalió entre todos los escultores de su entorno por su madurez como restaurador y se convirtió en una figura central en la difusión de Neoclasicismo. Se ha intentado además una aproximación a las teorías de restauración de dicha época, a través de sus textos que nos ayudan a comprender que criterios siguió para intervenir en las esculturas que Mengs compraría como yesos y que hoy están en Madrid.

1.- EL APOLO DEL BELVEDERE

1a.- LA MÁS BELLA DE TODAS LAS ESTATUAS⁴¹⁷: EL APOLO DEL BELVEDERE

Acometer el estudio del *Apolo del Belvedere* es una tarea harto complicada, ya que su procedencia así como la autoría y la fecha⁴¹⁸ de su descubrimiento, no son datos que se conozcan con total certeza⁴¹⁹. Todavía hoy cuando parece que no habría nada más que añadir a la bibliografía de una pieza tan conocida y celebrada, siguen publicándose artículos y pronunciándose conferencias en los que se intenta por una parte afinar en los datos que se poseen y por otra solucionar las numerosas dudas que aún hoy están sin resolver. Se sabe con seguridad que la obra perteneció a Giuliano della Rovere desde el tiempo en que éste era cardenal, proclamado más tarde papa con el nombre de Julio II. Aunque el origen de la escultura sea difícil de verificar, hay buenas pruebas de que la estatua pertenecía a su colección desde el cambio de siglo⁴²⁰ como veremos a continuación.

En lo que se refiere al lugar del hallazgo Pirro Ligorio, arquitecto de Pío IV, afirmaba en el siglo XVI que la escultura había sido descubierta en Anzio⁴²¹ y Bianchini recogía un pasaje en que el arquitecto hacía referencia al emplazamiento en que se había encontrado el *Apolo* según él en un lugar llano del Lacio en las ruinas de una ciudad: *Fù la città (di Antio) in un sito piano ed ameno nella parte del nuovo Latio, dove al dintorno furono preziose ville de' Romani degli huomini della tribù Oufentina e della Pomptina. Nelle rovine d'essa città fù trovata una statua di quel famoso Apollo che hora veggiamo in Belvedere giardino pontificale, d'ammirabile arte (...)*⁴²².

Mercati sostenía la misma localización de Anzio y explicaba que la escultura estaba colocada en los jardines del palacio del pontífice Giuliano della Rovere: *Apollo Antii, quod postea Neptunum appellatum est, repertus, penes Iulium II fuit priusquam Pontifex Maximus fieret conlocatusque est in eis palatii hortis, quod prope SS. Apostolorum est.*⁴²³

⁴¹⁷ MENGES, A.R. *op.cit.* p. 167.

⁴¹⁸ PIETRANGELI, C.: *I Musei Vaticani, cinque secoli di storia*. Roma. 1985. A pesar de la inseguridad de la fecha del hallazgo, Pietrangeli señala que el *Apolo del Belvedere* pudo ser utilizado como inspiración por Andrea del Castagno, que murió en 1457, para pintar su David en el escudo que hoy se conserva en la National Gallery de Washington. De ser así el descubrimiento del *Apolo* tendría que ser necesariamente anterior a la fecha de defunción del pintor.

⁴¹⁹ HELBIG, W.: *Führer durch die öffentlichen Sammlungen Klassischer Altertümer in Rom*. Tubinga. 1963-72. p. 170 s, nº 226; AMELUNG, W. y LIPPOLD, G.: *Die Sculpturen des Vaticanische Museums*. Berlín. 1903-56. p. 261.

⁴²⁰ BRUMMER, H.H.: *The Statue Court in the Vatican Belvedere*. Estocolmo. 1970. pp. 44-46

⁴²¹ BRUMMER, H. H.: *op.cit.* (1970) p. 44, n .2. También Helbig señalaba Anzio como lugar del descubrimiento del Apolo. p. 170.

⁴²² BIANCHINI, F.: *De lapide Antiati epistola ad Franciscum Aquavivam Aragonium, in qua agitur de villa Hadriani Augusti*. Roma. 1698. p. 4.

⁴²³ MERCATI, M.: *Metalloteca Vaticana*. Roma. 1719. p. 361.

No obstante Hülsen cuestionó la validez de estas fuentes basándose en el hallazgo de un cuaderno de bocetos conocido como Bramantino⁴²⁴. En él aparece representado un templete en cuya parte superior se aprecian, difícilmente, los rasgos de una figura que según el autor pertenecerían a los del *Apolo del Belvedere*. Para dar mayor fuerza a su teoría, Hülsen acompañaba el dibujo con el siguiente texto de la Biblioteca Ambrosiana, en el que se especifica el lugar en que se hallaba la escultura y sus medidas: *Questo fondame e pintato era suxe la strada vetia che andava a Marino in suxe le tinude de lo reverendissimo Cardenale de S. Petro in vinchula, (...) donde se trovave la feghura che staseva suxe in pede chome apare aretrate. La quale feghura era la simelitudena de Apolo chon l'arco et era ghande palme 18 e lo pedestalalo che tu uede era alto palme 9 ½ e aveva dentro intaiato quatre feghure de baso arelevo ghande de lo naturale*⁴²⁵.

Aunque el dibujo del Bramantino fue fotografiado con el procedimiento de los infra-rojos, la reproducción de la estatua es todavía muy imprecisa e imposibilita en gran medida su identificación. Sin embargo el texto que acompañaba al dibujo nos da las medidas de la figura y verdaderamente son semejantes a las del *Apolo* y subraya que la figura, descrita aquí como un “*Apolo chon l'arco*” fue encontrada en la propiedad del cardenal Giuliano della Rovere.⁴²⁶ Brown⁴²⁷ comparte con Hülsen la idea de que el *Apolo* había sido hallado en la antigua “strada” que iba a Marino, en las extensas posesiones que el cardenal poseía en Grottaferrata y que contenían numerosos restos de antiguas villas romanas⁴²⁸.

La historia de la escultura antes de su instalación en el *Cortile* del Belvedere es notoriamente problemática pues está plagada de confusión y dudas. Parece que es citada por primera vez y en dos ocasiones en las *Cronache Cesenati* de Giuliano Fantaguzzi, en 1489 y 1493. En la primera entrada se dice *a Roma questo anno fo trovato quello dignisimo et anticho apolline de marmore abe san Piero in Vinculla*. La segunda recuerda como había salido a la luz *in questi tempi* y que *el car[dinal] san Piero in Vinculla l'ebe*⁴²⁹.

⁴²⁴ HÜLSEN, C.: “Zum Belvederischen Apollo” en *Archäologischer Anzeiger*. 1890, pp. 48-50.

⁴²⁵ MONGERI, G.: *Le Rovine di Roma*. Milán. 1875, láms. VI, XI. Ofrece un facsímil del libro de bocetos de la Ambrosiana. Biblioteca Ambrosiana, M. S. S. P. 10/33, fols. 6, 11.

⁴²⁶ BRUMMER, H.H.: *op. cit.* (1970) p. 45.

⁴²⁷ BROWN, D.: “The Apollo Belvedere and the Garden of Giuliano della Rovere at SS. Apostoli” en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1986, pp. 235-238. Aquí. p. 238.

⁴²⁸ Para ver las antigüedades en el área de Grottaferrata consultar TOMASSETTI, G.: *La campagna romana antica, medioevale e moderna*. Roma. 1976. vol. IV, pp. 266-82, citado por Brown en la n. 28.

⁴²⁹ WEISS, R.: *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*. Oxford. 1969. p. 103. BAZZOCCHI, D.: “Caos” *Cronache Cesenati del Sec. XV di Giuliano Fantaguzzi*. Cesena. 1915. pp. 30, 43. Ambas referencias citadas en el artículo de BROWN, D.: *op. cit.* p. 235, n. 2 y en BRUMMER, H.H.: *op. cit.* (1970) p. 44, n. 2.

No parece que la estatua recibiera mucha atención por parte de los artistas en los primeros años, pero esto tiene una fácil explicación. El cardenal della Rovere se exilió voluntariamente de Roma en la década 1495-1503 de la corte papal de Alejandro VI. Esto ocasionó que la estatua estuviera en el jardín de una residencia que no fue visitada durante un largo tiempo por artistas, eruditos y humanistas⁴³⁰, como hubiera sido lo normal en caso de que della Rovere hubiera vivido allí.

Un dibujo del *Apolo* del Codex Escorialensis (ver fig. 15), realizado antes de 1509, deja constancia de que la estatua estaba *nel orto disapiero invinhola*⁴³¹. Estas palabras se han leído habitualmente más como una referencia a la iglesia de San Pietro in Vincoli que a Giuliano della Rovere mismo, obispo de Ostia, comúnmente llamado cardenal de S. Pietro in Vincoli⁴³², provocando la general confusión que ha llevado a emplazar la estatua en la iglesia titular del cardenal. Así lo leyeron literalmente y recogieron entre otros Michaelis⁴³³ o Haskell y Penny⁴³⁴, sin percibir el hecho de que el *Apolo* se encontraba en la residencia principal del futuro Julio II, es decir en los SS. Apostoli⁴³⁵.

La indicación de Mercati⁴³⁶ de que el *Apolo* estuvo en los SS. Apostoli fue desechada como poco fiable y se siguieron aportando erróneas localizaciones⁴³⁷. Existe otra referencia a la presencia de la escultura en los SS. Apostoli en un terceto del poema *Antiquarie Prospettiche Romane composte per Prospective Milanese, dipintori*⁴³⁸, en el que el poeta ensalza las ruinas de Roma y su grandeza empezando por el estudio de algunas colecciones privadas de

⁴³⁰ BROWN, D.: *op. cit.* p. 236.

⁴³¹ EGGER, J.: *Codex Escorialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios*. Viena. 1906. pp. 130 -131, fol.53r.

⁴³² BURCKARD, J.: *Liber Notarum ab anno 1483 ad annum 1606* en MURATORI, L.: *Rerum italicarum scriptores*, N.S. XXXII /I, ii CELANI, E. (ed.): (1927) p. 7. “*Julianus, episcopus ostiensis, Sancte Romane Ecclesie major penitentiarius et cardinales, Sancti Petri ad Vincula vulgariter nuncupatus...*” como aparece en las listas de cardenales desde el año 1497, citado en BROWN, D.: *op. cit.* p. 236, n. 7.

⁴³³ MICHAELIS, A.: “Geschichte des Statuenhofes in Vaticanischen Belvedere” en *Jahrbuch des kaiserlich deutschen archaologischen Instituts*, V, 1890, pp. 10 -11. cit. n. 3 para la interpretación literal del emplazamiento de la estatua en San Pietro in Vincoli.

⁴³⁴ HASKELL, F. y PENNY, N.: *op.cit.* p. 166 y n. 2.

⁴³⁵ NESSELRATH, A.: “Il Cortile delle Statue: luogo e storia” en WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*. (en adelante WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue*) Actas del Congreso Internacional en honor de Richard Krautheimer. Roma 21-23 octubre 1992. Mainz. 1998, pp. 1-17. Nesselrath señala que el traslado del *Apolo* de SS. Apostoli al Vaticano en 1508 se dio a conocer en el congreso del Instituto Warburg de Londres en 1983 por parte de Christoph Luitpold Frommel. En 1998 aún no estaba publicado y yo no he encontrado tampoco más que esta referencia de Nesselrath.

⁴³⁶ Véase nota al pie de página n. 423 del presente capítulo.

⁴³⁷ BROWN, D.: *op. cit.* p. 236.

⁴³⁸ “*Antiquarie Prospettiche Romane composte per Prospective Milanese, dipintori*” en *Atti della Reale Accademia dei Lincei*, ser. 2, III, iii, 1875-76, pp. 39-66.

antigüedades que se encontraban en la ciudad, así decía: *Ha el cappel genovesun certappollo /che sa gettato el carcasso alle spalle/ collarcho lento spinto fiacho e mollo*⁴³⁹.

Estos versos han confundido a la hora de relacionarlo con el *Apolo del Belvedere*, pues Giuliano della Rovere de Savona no podía ser identificado como un cardenal de Génova. Pero hay algo más que sostiene la teoría de los SS. Apostoli, mientras Giuliano estuvo autoexiliado fuera de Roma, el palacio junto a la iglesia del mismo nombre, fue arrendado al cardinal y ex *dux* Paolo Campofregoso de Génova⁴⁴⁰, que había llegado a Roma en enero de 1496 y que permaneció en los SS. Apostoli hasta su muerte en marzo de 1498. De esta forma el autor del *Antiquarie* habría visto el *Apolo* o habría tenido conocimiento de él, cuando éste estaba custodiado por Campofregoso.

También la fecha del traslado de dicha escultura al *Cortile* del Belvedere es tema de debate para los especialistas. Cuando Pietrangeli escribió su historia de los museos Vaticanos vio como origen de la colección vaticana de antigüedades clásicas el envío del *Apolo* al Belvedere en 1503⁴⁴¹, confiriéndole así gran importancia. También para Daltrop este cambio de lugar tenía un particular significado en cuanto que se deseaba desde el inicio transformar el *Colle Vaticano* en una especie de Parnaso ideal con la estatua del Apolo como protagonista, el mismo Parnaso que en aquellos años pintaba Rafael en las *Stanze Vaticanas*⁴⁴².

Sin embargo Nesselrath, sostiene que el germen de la colección del papa della Rovere era el *Laocoonte*, no el *Apolo*⁴⁴³ como afirman algunos estudiosos, que según él, no se basan en ninguna evidencia, sino que siguen una tesis implícita en Brummer⁴⁴⁴, sin comprometerse abiertamente sobre el asunto de la llegada de las estatuas al Vaticano. Además según el *Codex Escurialensis* en 1506 el *Apolo* todavía se encontraba en el palacio de los SS. Apostoli, no pudiendo encontrarse entonces en el Belvedere como sugiere Pietrangeli.

⁴³⁹ BROWN, D.: *op. cit.* p. 236, n. 11, hace notar como en el terceto se confunde la serpiente pitón con un arco destensado.

⁴⁴⁰ BROWN, D.: *op. cit.* p. 236.

⁴⁴¹ PIETRANGELI, C.: *op. cit.* p. 3; BRUMMER, H.H.: *op. cit.* (1970) p. 47.

⁴⁴² PIETRANGELI, C.: *op. cit.* p. 3. Según Andrea Fulvio en su obra *Antiquitates Urbis* escrita durante el pontificado de Julio II, dedicada a León X y publicada en 1513, la colina del Vaticano estuvo una vez consagrada a Apolo. Y Marco Fabio Calvo de Rávena llamaba la atención en su *Antiquae Urbis Romae cum regionibus simulachrum* (Roma. 1532) sobre la tradición que mostraba la colina Vaticana como un área ocupada por un *templum Apollinis*. Noticias recogidas por BRUMMER, H.H. "On the Julian Program of the Cortile delle Statue in the Vatican Belvedere" en WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue, op.cit.* pp. 67-75. p. 72, n. 39.

⁴⁴³ NESSELRATH, A.: en WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue, op. cit.* p. 1. ACKERMAN, J. S.: *The Cortile del Belvedere*. Ciudad del Vaticano. 1954. pp. 42-43. Ackerman comparte la misma idea de Nesselrath y también FROMMEL, C. L.: "I tre progetti bramanteschi per il Cortile del Belvedere" en WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue, op.cit.* pp. 17-66. Aquí p. 49.

⁴⁴⁴ BRUMMER, H.H.: *op. cit.* (1970) p. 47.

La primera mención se la debemos a Albertini en 1509, en su manuscrito "*Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae*" en el que haciendo una descripción del Vaticano dice *Quid dicam de pulcherrima statua Apollinis quae viva (ut sic dicam) apparet, quam tua beatitudo in Vaticanum transtulit?*⁴⁴⁵ Él recordaba que sobre la puerta de acceso al *cortile* se leía como si se tratase de una casi renovada Arcadia: *Procul este prophani* (Virg. *Eneid.* VI, 258), entendiéndose así que el *cortile* estaba destinado a los literatos y artistas invitados por el pontífice, mientras que a los no iniciados les estaría vedado el paso⁴⁴⁶. Parece que Julio II lo habría hecho trasladar poco tiempo antes de la referencia de Albertini por miedo a que fuera robado por algún inquilino ilustre⁴⁴⁷.

Asimismo tenemos la noticia dada por Grossino, el enviado de Mantua, a Isabel d'Este, de que el *Apolo* ya estaba en el Belvedere el doce de julio de 1511. *Il Papa ha fatto conzar in Belveder un Apollo, et giudicato non manco bello di Laocoonte*⁴⁴⁸ Por un documento del seis de agosto de 1511, sabemos que el Maestro Ranieri pide se le reembolse el siguiente pago: *Et piu gli fane buoni d.10 b.15 per tanti avere pagato a 1° ferraro per ferro messo nel apollo a belvedere*⁴⁴⁹ El hierro se utilizó seguramente con el propósito de montar la estatua con el fin de darle estabilidad o quizás repararla.

En un dibujo del Albertina de Viena, inv. 22449⁴⁵⁰, atribuido a Giulio Romano aparece representada una parte de la barra horizontal que lo sujetaba al muro, a la altura del brazo y visible en el espacio que hay entre la figura y el borde de la hoja, el anterior documento podría quizás hacer referencia a este elemento visible en el dibujo.

Además en octubre de 1509 se escribe que el Papa había hecho transportar al Vaticano *alcune statue antique e teste* y que entre ellas también estaba *quella bella statua de Apollo dove concorrevva vedere tucti forestierj e mo non li sera homo que li si avvicinj*⁴⁵¹ esto significa que se temía que el papa hiciese colocar en su apartamento privado su estatua preferida. Con este

⁴⁴⁵ ALBERTINI, F.: *Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae*. Roma. 1510. f. 61 r, v. citado en DALTRÖP, G.: "Apollo del Belvedere" en *Monumenti Musei e Gallerie Pontificie. Bollettino IV*. Roma. 1983. pp. 53-73. p. 54.

⁴⁴⁶ PIETRANGELI, C.: *op. cit.* p. 7.

⁴⁴⁷ FROMMEL, C.L.: *op. cit.* p. 49.

⁴⁴⁸ LUZIO, A.: "Federico Gonzaga ostaggio alla corte di Giulio II" en *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, IX. 1886. p. 525.

⁴⁴⁹ BRUMMER, H.H.: *op. cit.* (1970) p. 48, ACKERMAN, J.S.: *op. cit.* Ackerman lee el documento de otro modo: *Et piu (...) di. 20 b.15 per tanti avere (¿?) pagato al 1° ferraro per ferro messo nel apollo a belvedere. 20 b. 15.* Documento del Archivio della Fabbrica di S. Pietro, I, f. 85; a otra noticia en el folio 87 que dice: *E daverè di. 20. 15 di bol. Pagati a 1° ferraro di contanti perl 1° fero messo nello apollo come apare in q° 85.*

⁴⁵⁰ OBERHUBER, K.: *Raphaels Zeichnungen, IX, Entwürfe zu den Werken Raphaels und seiner Schule im Vatikan*. Berlín. 1972. p. 34. lám. 26.

⁴⁵¹ Archivio di Stato di Modena, Archivio Segreto Estense, Cancelleria Estero, Ambasciatori Roma, Ludovico da Fabriano, Dispacci, fasc. 121, VIII/14, citado en FROMMEL, C.L.: en WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue, op. cit.* p. 49, n. 101.

traslado sólo cumplía lo que había expresado como voluntad desde febrero de 1506, es decir transportar *tucte l'anticagle mirabili et belle per conlocharle in simile giardino*⁴⁵² es decir en un jardín de antigüedades similar al de los Medici en Florencia.

Después de la campaña militar boloñesa de 1506-1507, el papa Julio II se hizo celebrar como un segundo Julio Cesar. La ciudad de Roma preparó una procesión triunfal “all’antica” en la que una representación del templo de Delfos⁴⁵³ con una figura representando a *Apolo* “con l’arco in mano” fue expuesta con el propósito de simbolizar a Julio II como libertador de Italia, idea que permaneció a pesar de los reveses políticos militares que se sucedieron durante los dos últimos años de su vida.

Nuevamente en febrero de 1513 los éxitos de Julio II fueron festejados de manera parecida y el papel del *Apolo* como dios político quedaría explicado por un poema inédito en el que se describe el valor de la estatua como símbolo de las hazañas políticas del Papa. Este poema⁴⁵⁴ fue compuesto como un informe hecho para la figura, que elocuentemente consideraba el Vaticano como su casa *haec mihi certa domus: heic sedibus altus avitis Iule tuis responsa fero de quercubus, aut si/ Plus vaticani te oblectat montis imago*, y que relacionaba a Julio II con César.

El hecho de que Augusto erigiera un templo a Apolo “intra pomerium” después de la batalla de Anzio probablemente proporcionó también una base histórica como paralelo entre estos dos personajes.

⁴⁵² MÜNTZ, E.: *Les Antiquitez de la ville de Rome aux XIV^e, XV^e, et XVI^e siècles*. París. 1886, pp. 44 y ss. Aquí p. 45, mencionado por BRUMMER, H. H.: *op. cit.* (1970) p. 76.

⁴⁵³ LUZIO, A.: *op. cit.* p. 580, da una descripción de la procesión triunfal de Julio II.

⁴⁵⁴ *Vat. lat. 10377, fol. 63.v.* citado por BRUMMER, H.: *op. cit.* (1970) p. 225. *Ibidem* *Apollo loqvitur/Ille ego sum Iuli Iulaeque Gentis Apollo/Perpetuus custos tot qui te invicte periclis/Eripui nutuque meo super aethera vexi:/ Non me marmoreum nunc aspicias, aspice verum/Qualis in aethereo sublimis spector Olympo./Hinc tibi Romanas animas aequataque caelo/Moenia commisi Maiestatisque verende/ Imperia. Haud frustra es tu maxima cura Deorum,/Per te respirant leges et munera pacis/Tuque urbi atque orbi invigilas: Tu cuncta sagaci/Prospicis ingenio nec te effrenatus habendi/Vrget amor. Prodesse cupis non laedere: Per te,/ Per te mihique redeunt animi et sibi Roma resurgit./Non ego agenda canam, non sunt obscura patentque/Quae efficies, tantumque novi adlatura nitoris/Sunt mundo perfecta, ut vixdum incoepa putemus./Praevia sic nostros Aurora atque Hesperus ortus/Praedicat monstratque diem venturaque Terris/Lumina et obscurae confinia cedere noctis./Non ego nunc Delphos maternaque Littora, Delon/Aut Cynthum Xanthumve colam; nec quicquid ubique est/Numine sub Phoebi Tripodesque tacere iubentur./Haec mihi certa domus: heic sedibus altus avitis/ Iule tuis responsa fero de quercubus, aut si/Plus vaticani te oblectat montis imago./Si tua, si Iovis est quercus, nostra esse videtur/Iure eodem et cultu: quondam sunt ore locutae/Dodonae quercus nostro refertaque fati/Ambigua attonitas tenere oracula genteis./Nunc mihi maiori turgescunt numine corda,/Postquam Iuleis domus haec est parta columnis,/Quae me et magnanimum pariter venerantur Julum./Quae si pro Italia et pro libertate Latina/Contra hostes steterunt umquam, si Martius illis/Est aliquis vigor, ille tibi sic militat arcus/Ut meus Actiacae nostra est victoria pugnae/Miles et Augusti sum Julia castra secutus./Tu tamen absteineas ultro civilibus armis./Civi parce tuo. Pacata tela retorque/Italia in Parthos. Tua iustior aestuet ira. /Ut tibi Oronteo sint regna recopta sub axe./*

Además la alusión en el poema a la batalla de Anzio era convincente a causa de la aparente conexión con la *Cleopatra* situada en la otra parte del *cortile* Belvedere.

Desde las campañas boloñesas el programa iconográfico de su colección de esculturas se transformó, queriendo representarse a sí mismo en clave mitológica. Así el *Laocoonte* sería interpretado como “prodigium” por la fundación de Roma, la *Venus Felix* como progenitora de la Gens Iulia y el *Apolo* como anunciador del “fatum” de la fundación de Roma o como defensor de la Gens Iulia y custodio del *colle vaticano*⁴⁵⁵, en el que asumiría el papel de protector adoptado por Eneas y Julio⁴⁵⁶.

Son muchas las descripciones de los viajeros que visitan el Belvedere ya desde el siglo XV. En los años posteriores a 1485, el papa Inocencio VIII había hecho construir y decorar majestuosamente una villa en la zona alta situada tras el viejo palacio Vaticano. Debido a su situación privilegiada a la villa se la bautizó con el nombre de Belvedere, denominación que pronto pasó a aplicarse a toda la zona⁴⁵⁷.

En 1503, poco después de acceder al papado, Julio II, contrató a Bramante para incorporar esta casa de campo al complejo arquitectónico papal del Vaticano. El arquitecto lo consiguió a través de la construcción de dos largos pasillos cubiertos, que correrían paralelos entre las dos residencias. El recinto quedaba limitado por la villa y el palacio al norte y al sur, y por los dos muros al este y oeste. Todo este espacio quedaba dividido en una serie de patios a distintos niveles, diseñados originariamente para la exposición de esculturas, un jardín y un elegante teatro⁴⁵⁸.

Como vemos ya estaba en mente de Julio II la necesidad de un lugar en el que exponer todas las obras de arte que poseía y las que seguía adquiriendo impulsado por su vivo espíritu de coleccionista.

El patio de las esculturas, estaba contiguo a la villa que había sido de Inocencio VIII y se le dio prioridad respecto al resto del proyecto. Debido al interés que suscitó, podemos formarnos una impresión bastante precisa de cómo fue.

Al entrar en el patio, el visitante del siglo XVI podía contemplar unas filas de naranjos colocadas simétricamente en las losas que cubrían el recinto. Era un ambiente fresco y puro, con aroma de naranjos, donde el visitante podía disfrutar de las grandes esculturas situadas en

⁴⁵⁵ DALTRUP, G.: “Nascita e significato della raccolta delle statue in Vaticano” en *Roma e l’antico nell’arte e nella cultura del Cinquecento*. Roma. 1985. pp. 111-129. Aquí p. 116.

⁴⁵⁶ BRUMMER, H.H. en “On the Julian Program of the Cortile delle Statue in the Vatican Belvedere” en WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue. op.cit.* pp. 67-76. Aquí p. 75.

⁴⁵⁷ ACKERMAN, J.: *op. cit.* p. 6.

⁴⁵⁸ ACKERMAN, J.: *op. cit.* pp. 17-18.

hornacinas pintadas y decoradas refinadamente, en las cuatro esquinas del patio y en el centro de cada pared circundante⁴⁵⁹. El impacto que debía causar era seguramente abrumador.

Una de las descripciones más interesantes detallando como se encontraba el lugar y las estatuas, es la que hace un embajador veneciano anónimo en mayo de 1523, *E qui, fatte venire le cavalcature, in capo di queste loggie si entra in un bellissimo giardino, la metà del quale è piena di fresca erba e di lauri, e di mori e di cipressi; l'altra metà è selciata a quadri di terra cotta in coltello, e da ogni quadro esce del selciato un bellissimo arancio, dei quale ve n'ha gran copia, posti con perfetto ordine. In mezzo al giardino vi sono due grandissimi uomini di marmo, l'uno dirimpetto all'altro, due volte più del naturale, y quali giacciono in atto di dormire. L'uno è il Tevere, l'altro è il Nilo, figure antiquissime; e da questi escono due bellissime fontane. Nel primo ingresso del suddetto giardino, a man manca, v'è come una cappelletta incastrata nel muro; dove sopra una base di marmo è l'Apollo, famoso nel mondo; figura molto bellissima e degna; di grandezza naturale, di marmo finissimo. Alquanto più in là, ma pure in quella faccia la quale va a volta, e in simile loco e sopra una simil base, alta da terra quanto un altare, dirimpetto a un perfettissimo pozzo, vi è il Laocoonte, per tutto il mondo celebrato; figura di grandissima eccellenza, di grandezza d'un comune uomo, con una barba irsuta, tutto ignudo; (...) Vi è, non molto distante da questo, e in simil modo locata, una bellissima Venere di naturale grandezza, ignuda, con un poco di palio in spalla che le copre una parte delle pudibunde; figure bellissima, quanto è possibile a immaginarsi; ma l'eccellenza del Laocoonte fa dimenticare questa e l'Apollo, che per lo innanzi era tanto celebrato. Da una parte di questo giardino vi è una bellissima loggia, a un capo della quale vi è una bellissima fontana, che per un canaletto per mezzo alla loggia va ad adacquare gli aranci e il resto del giardino. Dall'altro capo, per una porticella, si va sopra due loggie molto più belle, e alte da terra come la metà del campanil di San Marco; perchè vengono a stare nella sommità d'un monte, dove è una mirabil veduta, ch'è più amena no si potria desiderare. (...)*⁴⁶⁰

Otros muchos dejan constancia en sus escritos de la disposición de las estatuas en el Belvedere, de la belleza del lugar y del ambiente que se respiraba en él. En julio de 1536 lo plasmaba Johannes Fichard⁴⁶¹ y Aldrovandi años después dedicaba las siguientes palabras al

⁴⁵⁹ HASKELL, F. y PENNY, N.: *op.cit.* p. 25.

⁴⁶⁰ "Sommario del Viaggio degli Oratori Veneti che andarono a Roma a dar l'obbedienza a Papa Adriano VI" en ALBERI, E.: *Relazione degli Ambasciatori Veneti al Senato* ser. II, vol. III, Florencia.1846. pp. 114 y ss.

⁴⁶¹ FICHARD, J.: "Italia: observationes antiquitatum et aliarum rerum magis memorabilium quae Romae videntur. Collectae per Joannem Fichardum J.C. in eadem urbe Mense vvii Anno MDXXXVI" en *Frankfurtisches Archiv für ältere Deutsche Litteratur und Geschichte*, III, 1815. pp. 48 y ss.

*Apolo en una completa descripción de dicha zona vaticana: (...) Nella sequente cappelletta è uno Apollo intiero, in pie ignudo, con una benda alle spalle e sul braccio manco: stá in atto di havere già tratto l'arco; ma l'arco è rotto: ha la faretra al collo, e tiene la man ditta poggiata sopra un tronco marmoreo, nel quale se vede un serpe avvolto. Finsero gli antichi Apollo con l'arco e saette, perche essendo una cosa istessa col Sole, col saettare fiú nella terra y suoi raggi, commove gli humori terrestri, e genera la pestilentia, onde molti muoio: Lo pinsero anco con la Lira; e lo fecero assistente à le Muse, à dinotar l'armonia che dal volgimento de' cilei si causa, dove seeo è il principe, e moderator de il altri fuochi celesti (...)*⁴⁶²

Más tarde Boissard⁴⁶³ o Gamucci⁴⁶⁴ hicieron sus propias contribuciones entre otros muchos que sería largo enumerar aquí. Con los papas siguientes el Belvedere sufrió algunas modificaciones pero la estructura básica del patio de las estatuas quedó sin cambiar. Tanto Clemente XIV como Pío VI tuvieron algunas iniciativas respecto al *Cortile delle statue* en el siglo XVIII. Con el primero se pensó realzar la dignidad del mismo patio de las estatuas con la construcción de una elegante *loggia* octogonal⁴⁶⁵, proyectada de forma que proporcionara una serie de marcos para las esculturas más famosas.

El museo ideado por Clemente XIV sobrevivió por poco tiempo, antes de ser ampliado y alterado drásticamente por su sucesor Pío VI⁴⁶⁶. Pero parece que éste encontró tan difícil como su predecesor la decisión de qué figuras aparte de las cinco más importantes eran dignas de especial prominencia para ser colocadas en este espacio. Sin embargo la nueva disposición no habría de durar mucho pues los ejércitos franceses se ocuparon de que las estatuas más importantes se llevaran a París tras el Tratado de Tolentino, pasando a formar parte tiempo después del Musée Napoléon⁴⁶⁷.

En 1794, el Abate Gregoire, miembro del Comité de Instrucción Pública, anunciaba agoraramente que *ciertamente, si nuestros victoriosos ejércitos penetran en Italia, será el traslado del Apolo Belvedere y el Hércules Farnesio la conquista más brillante*.⁴⁶⁸

En 1796 los ejércitos franceses, bajo el mando de Bonaparte, penetraban en Italia, donde en poco tiempo se sucedieron una serie de brillantes victorias de los invasores. El pillaje ya estaba legalizado al quedar incorporado a los tratados de paz con los distintos príncipes

⁴⁶² ALDROVANDI, U. en "Delle statue antiche, che per tutta Roma... si veggono", en MAURO, L.: *Le antichità della Città di Roma*, Venecia. 1556. pp. 115 y ss.

⁴⁶³ BOISSARD, J.J.: *I Pars Romanae Urbis Topographiae & Antiquitatum*. Frankfurt. 1597. p. II y ss.

⁴⁶⁴ GAMUCCI, B.: *Libri quattro dell' antichità della città di Roma*. Venecia. 1565. pp. 199 y ss.

⁴⁶⁵ ACKERMAN, J.: *op. cit.* p. 117.

⁴⁶⁶ ACKERMAN, J.: *op. cit.* p. 118.

⁴⁶⁷ HASKELL, F. y PENNY, N.: *op.cit.* pp. 125 y ss.

⁴⁶⁸ HASKELL, F. y PENNY, N.: *op. cit.* p. 123.

italianos que eran obligados a rendirse, y se estableció un complejo mecanismo para la selección y transporte de las obras de arte que habían de ser llevadas a París.⁴⁶⁹

La propiedad de cualquier gobernante quedaba totalmente a disposición del vencedor; los museos pertenecían a esta categoría, pero como éstos eran también para el disfrute del público juzgaron prudente seleccionar con moderación las obras en ellos, las iglesias deberían ser tratadas con reservas y las colecciones particulares eran absolutamente intocables.

Habiendo invadido los Estados Pontificios el dieciocho de junio de 1796, Napoleón firmó en Bolonia un armisticio cinco días más tarde con los delegados del Papa. Según éste tendría que entregar cien obras de arte, dos de ellas, fueron pedidas de antemano: la cabeza de bronce de Lucio Junio Bruto y la cabeza de mármol de Marco Bruto, ambas conservadas en el Museo Capitolino. Además Pío VI debía entregar Aviñón y otras provincias y se comprometía a pagar cuarenta y seis millones de escudos.

Dos meses después los comisarios nombrados al efecto habían escogido las noventa y ocho piezas que faltaban, de ellas, ochenta y una eran esculturas clásicas. Como vemos no tenían escrúpulos en la violación de la condición de los museos como algo público. El Pío-Clementino, el Palazzo dei Conservatori y el Capitolino habían de quedar despojados de todas sus obras más representativas: el *Apolo*, el *Laocoonte*, el *Torso*, el *Cómodo como Hércules*, la *Cleopatra*, el *Antinoo*, el *Nilo*, el *Tiber*...

Casi todas las estatuas o grupos más importantes a las que tuvieron acceso los comisarios eran destinados a París. El desvalijamiento seleccionado implicaba un tributo al buen gusto consagrado. Entre tanto se colocaban en el Vaticano y en el Capitolio vaciados de escayola en lugar de los mármoles originales.

Pero no todos quedaban contentos, por ejemplo el General Pommereul declaraba que al Papa no se le había quitado casi nada, y que debían apoderarse de las mejores piezas de la Villa Borghese. Opinaba que el *Alejandro y Bucéfalo* estaría mucho más propiamente instalado en París que en Roma, y que nadie debía pensar que era particularmente difícil o caro transportar la Columna Trajana a la Place Vendôme o los frescos de Rafael al Louvre.⁴⁷⁰

En febrero de 1797, Bonaparte ya cansado de esperar, insistía en que se cumplieran los términos del Tratado de Tolentino y que las obras seleccionadas por sus comisarios, el *Apolo del Belvedere* entre ellas, debían ser enviadas a París sin más demora.

Se tomaron por tanto las medidas necesarias y el diez de abril salía el primero de los cuatro convoyes de Roma, que habían de llevar las obras de arte a París. Este estaba formado por

⁴⁶⁹ HASKELL, F. y PENNY, N.: *op. cit.* p. 124.

⁴⁷⁰ Citado por HASKELL, F. y PENNY, N.: *op.cit.* p. 124.

diez carretas especialmente construidas para la ocasión, cada una de las cuales llevaba dos esculturas y una undécima carreta con pinturas. Con intervalos de un mes más o menos fueron saliendo los tres siguientes convoyes, y para el dos de agosto todos habían llegado a Livorno, desde donde zarparon hacia Marsella una semana más tarde. Mientras se almacenaron provisionalmente en el Vaticano algunas piezas de gran tamaño.⁴⁷¹

*Tanto Francisco I como Luis XIV habían sido aclamados por crear una nueva Roma en Francia. Pero habían tenido que contentarse con copias.*⁴⁷² En julio de 1798, al ser paseados triunfalmente el *Apolo* y el *Laocoonte*, el *Espinario* e incluso los *Caballos de San Marcos* por delante de las multitudes en el *Champs de Mars* de París, se realizaba el sueño que había obsesionado a los dirigentes franceses durante más de dos siglos y medio. La persona que abría el cortejo triunfal, al más puro estilo romano, blandía una inscripción en la que se podía leer: *La Grèce les céda, Rome les a perdus/ Leur sort changea deux fois, / il ne changera plus*⁴⁷³. Nada puede expresar mejor qué sentían los franceses con esta victoria.

Lo que había logrado Napoleón se veía propagandísticamente como el moderno equivalente a la antigua conquista de Asia y Egipto por Grecia, y de Grecia por parte de Roma. París se convertía por fin simbólicamente en la nueva Roma. El expolio de Italia era una conquista y un triunfo que convertían al comandante del ejército francés en un héroe conquistador en sí mismo⁴⁷⁴. El sentimiento de ultraje y frustración que sintieron los británicos con el saqueo de Italia por parte de los franceses se ilustra de manera concisa en las palabras de Martin Archer Shee, que veía como Napoleón encubría astutamente su encarnación como Augusto *under the mask of liberality and patronage the deformity of his usurpation*⁴⁷⁵.

Entre los eruditos franceses sólo Quatremère de Quincy criticaba el perjuicio que ocasionaba a las artes y las ciencias el desplazamiento de obras de Italia, la desmembración de escuelas y el abuso de museos, colecciones y museos⁴⁷⁶. En 1796 publicaba una advertencia a sus compatriotas para que no apoyaran una serie de eventos que podrían traer la venganza o “nemesi” a París⁴⁷⁷, y condenaba el absurdo de revivir en el siglo XVIII la antigua Roma,

⁴⁷¹ HASKELL, F. y PENNY, N.: *op. cit.* p. 125.

⁴⁷² HASKELL, F. y PENNY, N.: *op. cit.* p. 123.

⁴⁷³ QUONIAM, P. y GUINAMARD, L.: *Le Palais du Louvre*. París. 1988. p. 158.

⁴⁷⁴ JENKINS, S. I.: “Gods without Altars: The Belvedere in Paris” en WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue*. *op. cit.* pp. 459- 469. Aquí p. 459.

⁴⁷⁵ SHEE, M.A.: *Elements of Art, a poem in six cantos*. Londres. 1809. Comentario en p. 114, citado en JENKINS, I.: en WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue*, *op. cit.* p. 459.

⁴⁷⁶ QUATREMÈRE DE QUINCY, A.C.: *Lettres sur le préjudice qu’occasionneraient aux Arts et à la Science, le déplacement des monumens de l’art de l’Italie, le démembrement de ses Ecoles et la spoliation de ses Collections, Galeries, Musées, etc.* París. 1796.

⁴⁷⁷ QUATREMÈRE DE QUINCY, A.C.: *op. cit.* citado por JENKINS, I.: en WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue*, *op.cit.* p. 458.

con los mismos expolios y fundada sobre las mismas premisas de esclavitud⁴⁷⁸. Su presentimiento fue misteriosamente imitado por Hubert Robert en un cuadro, conservado en el Louvre, en el que el *Apolo del Belvedere* aparece en pie, en actitud quizás triunfante, en medio de las imaginarias ruinas de la Gran Galería del Louvre (fig. 14).

John Chetwode Eustace⁴⁷⁹, uno de los pocos viajeros en Italia que hacían su “tour” durante las guerras napoleónicas, dejó constancia en su relato de cómo el Belvedere se vio despojado de sus tesoros. Quejándose de la situación se burlaba de la noción que los franceses tenían de emular a los antiguos romanos, pues para él sus actividades eran más comparables a la rapiña de godos y vándalos.

Y aunque parezca increíble a su llegada a París a pesar de la expectación que crearon, excepto los *Caballos de San Marcos* de bronce que fueron colocados en un patio interior de los Inválidos, las demás esculturas quedaron sin desembalar, en unas salas del piso bajo del Louvre durante casi dieciocho meses.

Allí se habrían quedado si no hubiera sido por la subida al poder de Bonaparte de nuevo en 1799 tras el golpe de estado del dieciocho Brumario. Napoleón visitó el Museo el uno de diciembre y se mostró consternado al ver las condiciones en que se hallaban almacenados los objetos de su pillaje. El veinte de diciembre se nombró como encargado a Visconti, hijo del sucesor de Winckelmann como Prefecto de las Antigüedades del Papa, para distribuir inmediatamente aquellas mismas obras que no mucho tiempo antes había acomodado para su anterior dueño, el papa Pío VI.

Se dispusieron nueve salas en la planta baja del Louvre, y cada una se organizó temáticamente, aunque ciertas obras de significativa importancia tenían salas que llevarían el nombre de las mismas: el *Torso*, el *Laocoonte*, el *Apolo* y las *Musas*.

Se decidió inaugurarlas el dieciocho Brumario An IX, con motivo del primer aniversario de la ascensión al poder de Napoleón. Él mismo junto a Josefina y un grupo selecto de cortesanos habían visitado la muestra dos días antes, y se había acordado fijar en la base del *Apolo* una placa de bronce con una inscripción conmemorativa ideada por el propio Visconti.

La Galerie des Antiques se volvió a ordenar en otras ocasiones, cerrándose al público con frecuencia, durante los quince años que duró su funcionamiento, porque se estaba enriqueciendo continuamente.

⁴⁷⁸ QUATREMÈRE DE QUINCY, A.C.: *op. cit.* Lettre I.7.

⁴⁷⁹ EUSTACE, J. C.: *A Tour through Italy, exhibiting a view of its scenery, its antiquities and its monuments, etc.* s.l. 1813-1819. vol. I, p. 297.

Napoleón siguió concediendo mucha importancia a las antigüedades, y en 1807 con la adquisición de la colección Borghese, de su cuñado, se hicieron las siguientes y últimas adiciones importantes a esta sección de lo que entonces era conocido como el Musée Napoleón, del que Vivant Denon era director.

Cuando los aliados entraron en París tras la derrota de Napoleón en Waterloo, las antigüedades del Louvre estaban colocadas en doce salas, la mayoría de ellas altas y bien iluminadas. Las paredes estaban casi todas revestidas de mármoles de colores oscuros, y en los techos, en su mayoría, se habían realizado hacía poco tiempo frescos alegóricos. Casi todas las estatuas y bustos estaban muy cerca de las paredes, detalle que se criticó, y el *Apolo* estaba colocado en una hornacina.

A pesar de que los británicos habían censurado tanto el saqueo de Roma tras las guerras napoleónicas, tras Waterloo, algunos comenzaron a fantasear con la idea de que las esculturas del Belvedere pudieran contemplarse en Londres⁴⁸⁰. Henry Milton, que en 1815 viajó a París, describía como los visitantes con gran precipitación pasaban por las galerías para ver por última vez las estatuas tantas veces admiradas y que sabían no volverían a ver al día siguiente⁴⁸¹. El autor recuerda la puesta en escena del *Apolo*, el *Laocoonte* y la *Venus Medici*, y describía con gran detalle por ejemplo las barras de fijación que sostenían al *Apolo* a su pedestal⁴⁸². Esta escultura era especialmente deseada por los británicos, Milton sugería: *If only the British could buy the lot and transfer them to London, then what better home for Apollo, the god of poetry, than the land of Shakespeare?!⁴⁸³*. Esto se debió ver acrecentado con los rumores que circularon sobre que el Papa quería regalar el *Apolo* al príncipe regente⁴⁸⁴, pero lo cierto es que Inglaterra en su lugar dio una particular asistencia a los agentes del pontífice que reclamaban los mármoles del Vaticano⁴⁸⁵.

El escultor Canova estuvo encargado de restituir al Papa los cuadros y estatuas que habían sido usurpados a Italia casi veinte años antes.

Después de algunas dificultades, las carretas que transportaban las esculturas más famosas del momento llegaron a Roma el cuatro de enero de 1816. Se le había encargado a Francesco Hayez pintar un luneto en el ala nueva del Museo Vaticano, en el que se retrataba la escena de

⁴⁸⁰ JENKINS, I.: en WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue*, op. cit. p. 468.

⁴⁸¹ MILTON, H.: *Letters on the Fine Arts written from Paris in the Year 1815*. Londres. 1816.

⁴⁸² MILTON, H.: op. cit. p. 15.

⁴⁸³ MILTON, H.: op. cit. p. 4.

⁴⁸⁴ QUATREMÈRE DE QUINCY, A.C.: *The Destination of Works of Art and the Use to which they are Applied*. París. 1815. Para este estudio se ha consultado la traducción al inglés de H. Thomson. Londres. 1921. p. 67.

⁴⁸⁵ JENKINS, I.: op. cit. p. 469.

la vuelta de las obras de arte perdidas por Roma en el Tratado de Tolentino en conmemoración de su regreso.

Sin embargo el Papa, no queriendo enemistarse con los Borbones restaurados, que parecían estar dando mayor muestra de aperturismo, dejó en Francia muchos cuadros italianos como señal de aprecio. Otras piezas quedaron allí por la dificultad de recogerlas y enviarlas, algunas fueron donadas al Musée y otras vendidas al príncipe heredero Luis de Baviera que sentía un amor apasionado por las artes.

Así fue como el *Apolo del Belvedere* vivió su corta estancia, de dieciocho años, en París volviendo finalmente a Roma.

Es evidente que durante estos años en el Museo Napoleónico esta escultura como otras selectas antigüedades llevadas a París, habría de influir e inspirar en buena medida las corrientes estéticas del neoclasicismo francés.

1b.- APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DEL ORIGINAL DEL *APOLO DEL BELVEDERE*

Una serie de dibujos y grabados realizados en el siglo XVI nos ayudarán a estudiar y determinar muchos datos acerca de la localización, restauración y elementos de sujeción del *Apolo*. Estos han llegado a ser herramientas muy útiles y documentos imprescindibles para la reconstrucción de la historia de la escultura.

En cuanto a la localización del original hay varios ejemplos muy claros, que lo muestran antes y después de su traslado al Belvedere. Los dibujos del Codex Escorialensis (figs. 15 y 16), que según Shearman, habían sido coleccionados y copiados en Florencia en el taller de Ghirlandaio entre 1505 y 1508, reproducen el dibujo original, hoy perdido, que repetía exactamente la primera localización de la estatua antes de su traspaso al Belvedere como dice en la inscripción *nel orto di Sa(n) pietro in vinchola*⁴⁸⁶

El diseño a punta de pincel del Kupferstichkabinett de Berlín (fig. 17), atribuido a Francesco Francia,⁴⁸⁷ representa al *Apolo* en la misma colocación que el Codex Escorialensis folio 53r. (ver fig. 15), es decir antes de ser llevado al Vaticano. Se deduce por el hecho de que estos dos dibujos muestran sólo la base circular primigenia sobre la que se apoya la figura, con la misma inclinación y desde un punto de vista lateral prácticamente idéntico, que podría conducirnos a pensar que la instalación del *Apolo* en los SS. Apostoli, obligaba o invitaba a verla desde este punto de vista.

Dos láminas nos muestran la estatua en su ubicación posterior, se trata de la de Francisco de Holanda (fig. 18) en la que reproduce al *Apolo* en el nicho que ocupaba en el Belvedere como se nos dice en el pedestal marmóreo: ROMAE IN BELVIDERE EX MARMORE SC. El interior de la hornacina está desornamentado a excepción del área abovedada decorada con pájaros y enrejados. El artista ya muestra la restauración llevada a cabo por Montorsoli en torno a 1532 en la mano derecha, añadiéndole en su dibujo el arco que sostiene con la izquierda y una ramita de laurel en la base circular del pedestal, como referencia al episodio protagonizado por el dios y la ninfa Dafne.

La otra lámina es la de Lafreri (fig. 19) datada en 1552, que copia la realizada unos cuarenta años antes por Marcantonio Raimondi, y que muestra la hornacina sin el impresionante arquitrabe y con una decoración en gran medida simplificada. Es posible no obstante que este

⁴⁸⁶ SHEARMAN, J.: "Raphael, Rome and the Codex Escorialensis" en *Master Drawings*, 15, 1977, pp. 107-146.

⁴⁸⁷ WINNER, M.: "Zum Apoll vom Belvedere" en *Jahrbuch der Berliner Museen*, X, 1968, pp. 181-199. Kdz 26135.

grabado ofrezca una imagen de desornamentación o decadencia exagerada a propósito. La manera de mostrar el nicho, según Brummer, como algo destartado y descuidado sería seguramente el resultado de un proceso de estandarización más que de un intento de dar una imagen exacta y fiel de como era la arquitectura.⁴⁸⁸ Sobre el pedestal Lafreri colocó la inscripción: SIC ROMAE EX MARMORE SCVE IN PALATIO PONT IN LOCO QVI VVIGO DICITVR BELVEDERE / ANT LAFRERII FORMIS ROMAE MDLII.

Respecto a este tema de las decoraciones es conocido un documento de 1536 en el que se nos informa de un pago de ocho ducados *a mastro Joanni Domenico, pittore, per la pittura del nicchio della statua di Apolline in Belvedere*.⁴⁸⁹

En cuanto a los pedestales y las bases que sustentaron la escultura fueron de dos tipos como se reconoce en diversas ilustraciones, es evidente que los dos dibujos del Codex Escorialensis hacen referencia a dos colocaciones diferentes del *Apolo*, pues el dibujo del Codex Escorialensis fol. 53 r. (ver fig. 15) está sencillamente sobre la base circular, como ocurría en la obra de Francesco Francia (ver fig. 17), indicándonos también que estos dos dibujos fueron realizados al principio cuando el *Apolo* se encontraba todavía en los SS. Apostoli.

El dibujo del Codex Escorialensis, fol 64r. (ver fig. 16), ilustra muy bien el otro tipo de basamento, éste estaría compuesto por tres elementos, la base circular original, una moldura intermedia cuadrangular y un alto pedestal con el característico perfil sobresaliente en la parte superior.

El dibujo del British Museum 1956-7-18-1262⁴⁹⁰, de un artista del norte de Italia (fig. 20), presupone una colocación similar a la que ilustra el Codex Escorialensis folio 64r. Pero aquí la estatua está vista de abajo hacia arriba, lo que significaría que estaba colocada en su pedestal. De éste se ve la moldura saliente superior sobre la que apoya el consabido elemento cuadrangular intermedio y su base circular original. En estos dos últimos casos el *Apolo* estaría ya representado en el Belvedere. En el dibujo del British Museum se aprecia de manera clara la tornapunta de la muñeca derecha, visible también en el dibujo de Berlín de Francesco Francia (ver fig. 17) y en el de Baccio Bandinelli (fig. 21) de la Biblioteca Ambrosiana.

Sin embargo en la gran mayoría de los dibujos conservados que representan al *Apolo*, éste aparece sobre el pedestal y la base circular original, pero habría desaparecido la moldura intermedia cuadrangular reflejada en los dos ejemplos anteriormente expuestos.

⁴⁸⁸ BRUMMER, H.H.: *op. cit.* (1970) pp. 49 y 50.

⁴⁸⁹ BRUMMER, H.H.: *op. cit.* (1970) p. 50.

⁴⁹⁰ POPHAM, A.E. y PONNCY, P.: *Italian drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*. Londres. 1950. n° 352.

De esta tipología podríamos mencionar varios casos, como el *Apolo* de Francisco de Holanda del cuaderno de bocetos del Escorial (ver fig. 18), el grabado de Marcantonio Raimondi (fig. 22).

Según Roettgen se podría reconstruir a través de los diferentes cambios de pedestal del *Apolo* no sólo la colocación y montaje de la escultura sino también la conmoción que ésta provocaba en el visitante. El pedestal original era sencillamente un plinto redondo muy bajo. Más tarde se colocó sobre un podio rectilíneo más alto del que tiene hoy en día, ocasionando que la estatua fuera demasiado alta en relación a la hornacina en la que estaba, ocupando con sus hombros el espacio que debía haber correspondido a la cabeza⁴⁹¹. La estatua estaba *alta da terra quanto un altare* como decía el anónimo embajador veneciano⁴⁹², esto debía causar una sensación de grandiosidad e incluso divinidad en el observador provocando en él, como se sabe por las descripciones del siglo XVI, la impresión de lejanía y admiración.

Por otra parte hay un buen número de representaciones que con cierta exactitud muestran la estatua antes de la restauración llevada a cabo por Montorsoli. Los dos dibujos del Codex Escorialensis (ver fig. 15 y 16) y seguramente el del Museo Británico (ver fig. 20), representan al *Apolo del Belvedere* como podía verse antes de 1503⁴⁹³.

El resto de dibujos que representan a la escultura antes de la restauración son los de Francesco Francia (ver fig.17), el atribuido a Giulio Romano, el de Baccio Bandinelli (ver fig. 21) y los grabados de Marcantonio Raimondi (ver fig. 22), el que copia al anterior realizado por Lafreri (ver fig. 19), y Agostino Veneziano (fig. 23), entre otros muchos.

Giorgio Vasari, en sus biografías artísticas, nos da la noticia de que Angelo Montorsoli, había trabajado en San Lorenzo de Florencia con Miguel Ángel Buonarroti. Años después, cuando el papa Clemente VII quiso continuar con las obras interrumpidas de aquella iglesia, encargó a Miguel Ángel que buscara algún joven que tuviera condiciones para restaurar algunas estatuas antiguas deterioradas que estaban en el Belvedere. Su maestro se acordó de Montorsoli e hizo la recomendación al pontífice que lo pidió prestado a la Orden de Servi de la que era fraile y en la que estaba trabajando; y cuando llegó a Roma *rifece il braccio sinistro che mancava all'Apollo et il sinistro del Laoconte*.⁴⁹⁴

En torno a 1532 - 1533, Montorsoli realizó adiciones al propio mármol, que se reprodujeron invariablemente en estampas, vaciados y copias durante más de tres siglos, pero que llegaron

⁴⁹¹ ROETTGEN, S.: "Begegnung mit Apollo. Zur Rezeptionsgeschichte des Apollo von Belvedere im 18. Jahrhundert" en WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue. op.cit.* pp. 253-274. Aquí pp. 254-255

⁴⁹² ALBERI, E.: *op. cit.* p. 114, citado en BRUMMER, H. H.: *op. cit.* (1970) p. 35.

⁴⁹³ WINNER, M.: *op. cit.* (1968) p. 198.

⁴⁹⁴ VASARI, G.: *op.cit.* p. 1136.

a ser tema de intensa controversia en la segunda mitad del siglo XIX, y que se ha vuelto a activar recientemente.⁴⁹⁵ El escultor integró la mano izquierda y la muñeca del *Apolo*, restauró el antebrazo de la mano derecha original e introdujo un nuevo antebrazo y una nueva mano en una posición diferente a la original.⁴⁹⁶ Para conseguir el efecto deseado Montorsoli amputó parte del antebrazo derecho, cuyos fragmentos originales no se han vuelto a encontrar. De esta manera el brazo derecho que inicialmente debía estar más doblado hacia el interior del cuerpo, recibió un nuevo giro que lo alejaba ligeramente del mismo, de esta manera equilibraba ópticamente la figura del *Apolo* hacia su derecha⁴⁹⁷. Posteriormente alzó el sustento lateral en forma de tronco de árbol, para que consiguiera apoyar la nueva mano y poder quitar así el sostén que antiguamente existía entre la muñeca y el muslo y que aparece testimoniado en muchos dibujos como el del Kupferstichkabinett de Berlín de Francesco Francia (ver fig. 17), el dibujo del Museo Británico (ver fig. 20) y los dibujos de Giulio Romano del Albertina de Viena y el de Baccio Bandinelli (ver fig. 21) de la Biblioteca Ambrosiana

La restauración de Montorsoli, verdaderamente incrementaba los efectos del montaje. La reconstrucción de la mano izquierda, el nuevo gesto en la derecha, y el aumento del tronco daban a la figura un contorno ampliado así como un *contraposto* más pronunciado que dilataba el campo espacial. Un dibujo de Goltzius en la fundación Teyler en Haarlem (fig. 24), proporciona una fina impresión de la apariencia que debía tener la escultura con la reconstrucción de Montorsoli. Innegablemente el escultor añadió su propia retórica, y está claro que este cambio sutil se extendió e influyó en la contemplación contemporánea.⁴⁹⁸

Algunos artistas se anticiparon temporalmente a la reconstrucción de Montorsoli, añadiendo imaginariamente los fragmentos que le faltaban. Este fue el caso de Antico que había realizado en el siglo anterior a la restauración de Montorsoli, las copias escultóricas más antiguas del *Apolo del Belvedere* (ver figs. 35 y 36), dos pequeños bronce para Isabel d'Este, de los que hablaremos más tarde, en los que el escultor añadió la mano y dedos que le faltaban al original en aquel momento.

Un grabado de Nicoletto de Modena⁴⁹⁹ (fig. 25) muestra como el artista imaginaba la estatua completa. El dios se alza sobre un pedestal triangular relacionado quizás con el trípode de

⁴⁹⁵ HASKELL, F. y PENNY, N.: *op. cit.* p. 166.

⁴⁹⁶ DALTRÖP, G.: "Zur Überlieferung und Restaurierung des Apoll vom Belvedere" en *Rend. Pont. Accademia d'Archeologia*, 1975-76, XLVIII, pp. 127- 140. Aquí pp. 134 y ss.

⁴⁹⁷ WINNER, M.: "Paragone mit dem Belvederischen Apoll. Kleine Wirkungsgeschichte der Statue von Antico bis Canova" en WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue. op.cit.* pp. 227- 252. Aquí p. 238.

⁴⁹⁸ BRUMMER, H.H.: *op. cit.* (1970) p. 71.

⁴⁹⁹ BARTSCH, A.: *Le peintre graveur*, XIII, p. 151, n° 50, citado en DALTRÖP, G. : *op. cit.* (1983) n. 5.

Delfos. La postura sugiere que ha disparado una flecha con el arco que sostiene levantado con su mano izquierda, la mano derecha ya está vacía y curiosamente el tronco aparece situado detrás de la figura no junto a ella.

También Benedetto da Rovezzano⁵⁰⁰ ofrece una imagen muy particular en la decoración de una chimenea del Palazzo Borgherini de Florencia, en la que entre otras figuras el *Apolo* se yergue sobre un bloque cúbico sosteniendo el arco en su mano izquierda.

Algunas imágenes anteriores a la restauración de Montorsoli reconstruían la mano derecha totalmente estirada y no relajada y ligeramente flexionada como sería lo normal en una mano vacía, en el caso de que esta lo estuviera o en el caso de que sostuviera algo con el pulgar e índice⁵⁰¹. Ninguno de estos antiguos artistas habría sostenido la idea de que la mano derecha pudiera contener o llevar algo, como si se propuso más tarde, cuando se interpretó que podría llevar una flecha o una rama de laurel⁵⁰². En caso de que la mano estuviera vacía y estirada repetiría un motivo que se encuentra ya en las estatuillas arcaicas y que es reconocible en la figura del frontón occidental del templo de Zeus Olímpico⁵⁰³. Dicho esquema está en relación con el gesto de poder o bendición, que en el *Apolo* no tendría ningún sentido pues la mano se encuentra en una posición demasiado baja y la figura está en movimiento, hechos que harían inverosímil esta hipótesis, como señala Himmelmann. Existe otra teoría más en consonancia con el gusto moderno, como señalan algunas representaciones, que relaciona el gesto con la tensión después de un disparo efectuado con el arco⁵⁰⁴.

Desde 1892⁵⁰⁵ se ha repetido con insistencia que el *Apolo* es una copia romana de una escultura en bronce original de Leocares, mencionada por Plinio⁵⁰⁶ y Pausanias. Según Pausanias *delante del templo hizo Leocares un Apolo y Calamis otro, al que llaman Alexicaco*,⁵⁰⁷ haciendo referencia al templo de *Apolo Patroos* en Atenas⁵⁰⁸, y Plinio por su

⁵⁰⁰ BRUMMER, H.H.: *op. cit.* (1970) p. 65.

⁵⁰¹ HIMMELMANN, N.: "Apoll von Belvedere" en WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue. op.cit.* pp.211- 225. Aquí p. 211.

⁵⁰² HIMMELMANN, N.: en WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue*, p. 211. Himmelmann no cree que esto fuera posible, su opinión es que la mano derecha del Apolo no sostenía o portaba nada. DALTROP. G.: *op. cit.* (1975-76) p. 136, cree que podría llevar una flecha.

⁵⁰³ HIMMELMANN, N.: en WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue*, p. 214, n. 10.

⁵⁰⁴ HIMMELMANN, N.: en WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue, op.cit.* p. 214. WINNER, M.: *op.cit.* (1968) pp. 188, 191 y 198.

⁵⁰⁵ WINTER, F.: "Der Apoll von Belvedere" en *JDAI* 7, pp. 164-177.

⁵⁰⁶ PLINIO EL VIEJO: *Historia Natural*. XXXIV, 79. Traducción y anotaciones de Francisco Hernández. Madrid. 1998.

⁵⁰⁷ PAUSANIAS: *Descripción de Grecia*. Traducción de M^a Cruz Herrero Ingelmo. Madrid. 1994. p. 93.

⁵⁰⁸ PAUSANIAS. *op. cit.* I, 3,4.

parte atribuyó la obra a Calamis⁵⁰⁹. Helbig lo cataloga como copia de los primeros años del período de Adriano, del mencionado original de Leocares.⁵¹⁰

Sin embargo Himmelmann señala que todavía hoy existe la inseguridad sobre si el *Apolo* es una fiel copia de un original clásico, o si se trata de una obra ecléctica del helenismo tardío o de la época imperial⁵¹¹. En un interesante artículo sobre el *Apolo del Belvedere* el arqueólogo alemán estudia y analiza una serie de elementos que podrían ayudar a esclarecer esta cuestión. Para él el *Apolo* es sin duda una copia romana de una obra clásica, a la que el copista habría introducido sus propios cambios y alteraciones, pero que preserva la estructura de un original de finales del siglo IV a.C.

Para muchos entendidos, incluido Winter, a quién se deben los decisivos argumentos para la datación del modelo en el siglo IV a.C., la obra habría sufrido considerables transformaciones a través de los copistas⁵¹², que habrían introducido algunos cambios de su propia cosecha. Actualmente muchos autores opinan que se trataría efectivamente más de una creación romana que griega.⁵¹³

Hay varios motivos que podrían hacer dudar sobre si estamos hablando de una copia o de una obra ecléctica y que Himmelmann enumera y examina detalladamente. Dichas razones serían: que no existe ninguna réplica exacta conocida del *Apolo*⁵¹⁴, que la forma y drapeado de la clámide son contradictorios y la colocación del carcaj incomprensible, y que hasta el presente no se ha logrado determinar cual es el punto de vista principal para observar la obra, algo que para las estatuas del siglo IV a.C. se hace sin ninguna dificultad. Todas estas causas podrían alimentar la sospecha de que el *Apolo del Belvedere* representaría con mayor razón una obra ecléctica, pero Himmelmann explica y aclara cada uno de los anteriores puntos.

Un problema a determinar es la clámide que cubre los hombros del dios. El original fue realizado sin el ropaje según Amelung⁵¹⁵ (fig. 26) y más recientemente con una clámide menos llamativa según Tölle⁵¹⁶ (fig. 27), para muchos no es seguro si ésta fue añadida posteriormente o simplemente transformada. Lo cierto es que la clámide es demasiado larga y por eso algunos la han querido interpretar como un manto típico de la iconografía del dios

⁵⁰⁹ PLINIO EL VIEJO: *op. cit.* XXXVI, 36.

⁵¹⁰ HELBIG, W.: *op. cit.* p. 171.

⁵¹¹ HIMMELMANN, N.: en WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue*, *op. cit.* p. 211.

⁵¹² WINTER, F.: *op. cit.* p. 168.

⁵¹³ RIDGWAY, B.S.: *Roman Copies of Greek Sculpture: The Problem of the Originals*. Ann Arbor. 1984. p. 102.

⁵¹⁴ HIMMELMANN, N.: en WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue*, *op. cit.* p. 214.

⁵¹⁵ AMELUNG, W. y LIPPOLD, G.: *op. cit.* p. 261.

⁵¹⁶ TÖLLE, R.: "Zum Apollon des Leochares" en *JdI*, LXXXI, 1966, pp. 142-172.

como citaredo⁵¹⁷. Otro problema es que el drapeado está interpretado de un modo contradictorio, es decir los pliegues verticales de la parte frontal (fig. 28) no se corresponden correctamente con el relieve del borde. Con todo en la parte posterior las ondas están esculpidas de una manera lógica en relación con el borde⁵¹⁸. La parte trasera (fig. 29) estaría copiada literalmente del original y la delantera habría sido reformada por el copista.

Tampoco es muy comprensible la forma en que el escultor colocó el carcaj en relación con la clámide, pues la correa no parece tener conexión con la cinta que atraviesa el pecho del dios y ambas deberían estar unidas en alguna parte visible sobre la clámide. Un artista del siglo IV a.C. no lo habría resuelto de esta manera y no se puede saber si el copista sólo cambió o se inventó totalmente la clámide. La cuestión del calzado no podría ser tampoco determinante pues desde tiempos arcaicos no eran raras las representaciones de figuras masculinas desnudas con sandalias como abreviatura de la vestimenta⁵¹⁹ y usarlas como medio de datación podría llevar a malinterpretaciones.

La única réplica posible del *Apolo del Belvedere* es la cabeza Steinhäusersche en el Antikenmuseum de Basilea (fig. 30), que también ha sido puesta en duda⁵²⁰. Si se colocaran juntas la cabeza del museo suizo junto a un vaciado o junto al original del Belvedere se observarían muchas diferencias que Himmelmann explica diciendo que la cabeza de Basilea ha sido muy reelaborada en época moderna. Además el estilo de las copias y el tiempo de ejecución sería diverso, la de Basilea estaría fuertemente influenciada por el helenismo tardío, mientras que la vaticana pertenecería a mediados del período imperial.⁵²¹

Por su parte Landwehr⁵²² creía que varios fragmentos de yesos encontrados en Baia pertenecían al vaciado del original del *Apolo del Belvedere*. Estos serían los fragmentos de una cadera y una rodilla, que para Himmelmann carecerían de las características necesarias para determinar si pertenecían a esta obra, así como una mano izquierda, que según el mismo investigador era imposible que correspondiera a dicha pieza, pues sostenía un objeto en un sentido tan diagonal que éste chocaría con el cuerpo de la escultura. El único fragmento que el arqueólogo alemán podía considerar válido para el *Apolo* era uno correspondiente a la zona genital (fig. 31), a pesar de que el arqueólogo creía que el yeso es más pequeño y éste

⁵¹⁷ SIMON, E.: "Apollo" en *LIMC*, vol. II, 1, p. 382.

⁵¹⁸ HIMMELMANN, N.: en WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue*, op. cit. p. 214.

⁵¹⁹ NEUGEBAUER, K.A.: "Der Apollon vom Belvedere und sein Meister" en *Archäologischer Anzeiger*, 1946-1947, pp.1-35. Aquí p. 8. Ver también HIMMELMANN, N.: *Ideale Nacktheit in der griechischen Kunst*. Berlín. 1990, pp. 33 y ss. y 778 y ss.

⁵²⁰ RIDGWAY, B.S.: op. cit. pp. 7-9, lám. 2.

⁵²¹ HIMMELMANN, N.: en WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue*, op. cit. p. 215.

⁵²² LANDWEHR, C.: op.cit. (1985) pp. 104 y ss.

concedía que el copista podía haber agrandado las medidas de la escultura en su creación, realizando una obra mayor que el vaciado⁵²³.

Sin embargo, Landwehr con la ayuda técnica de Silvano Bertolin, insertó los fragmentos en un vaciado del *Apolo*⁵²⁴ que encajaron perfectamente, como pudo observarse en la exposición celebrada en 1982 en la Universidad Albert- Ludwigs de Friburgo⁵²⁵ (fig. 32). Esta experiencia resultó de vital importancia, pues con ella se demostraba, por un lado la existencia de un vaciado del *Apolo del Belvedere* en Baia, y por otra que la mano izquierda del original debía sostener un arco, pues así lo indicaba el fragmento correspondiente. Además se veía claramente que la medida de la región púbica era justa, y no de menores dimensiones como proponía Himmelmann. Algo singular en la escultura es la falta de vello púbico, habitual en los efebos o jóvenes, pero insólito en una representación de un dios adulto⁵²⁶. Es posible que el escultor quisiera resaltar con ello el ideal de juventud que siglos más tarde ensalzaría Winckelmann.

A pesar de que los fragmentos existentes no podían determinar por ejemplo cómo era la clámide, u otros detalles desconocidos, Landwehr aportaba una información de fundamental importancia. Ya que en Baia sólo había vaciados de originales griegos en bronce de época clásica⁵²⁷ quedaba demostrado que el *Apolo del Belvedere* pertenecía a dicha época y podían zanjarse con ello todas las discusiones referidas al tema.

Algunos autores creen que esta obra influiría posteriormente en el arte helenístico, por ejemplo en el *Apolo* del gran friso de Pérgamo, que no sólo en la apariencia general sino también en detalles como el manto o la banda del carcaj, recordaría a la estatua vaticana⁵²⁸. Sin embargo este relieve está bastante destruido y para Himmelmann sería de otro tipo⁵²⁹. No obstante en el friso del templo de Lagina⁵³⁰ se repite la misma figura, donde se puede ver claramente un arquero que se apoya sobre su pierna izquierda girándose hacia la derecha para tomar con la mano levantada una flecha del carcaj. Este tipo también se puede ver en

⁵²³ HIMMELMANN, N.: en WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue, op. cit.* p. 216. Seguramente conocía sólo los fragmentos a través de fotografías, razón por la que no dio tanta credibilidad a las teorías de Landwehr.

⁵²⁴ Vaciado actualmente conservado en la colección del Institut d'Archéologie de la Universidad de Estrasburgo.

⁵²⁵ HEES-LANDWEHR, CH. von : *op.cit.* (1982). Agradezco al Dr. Moritz Kiderlen esta información.

⁵²⁶ HEES-LANDWEHR, CH. von : *op.cit.* (1982) p. 43.

⁵²⁷ HEES-LANDWEHR, CH. von : *op.cit.* (1982) p. 10.

⁵²⁸ KÄHLER, H.: *Der Große Fries von Pergamon. Untersuchungen zur Kunstgeschichte und Geschichte Pergamons*. Berlín. 1948. lám. 5.

⁵²⁹ HIMMELMANN, N.: en WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue, op. cit.* p. 216.

⁵³⁰ SCHÖBER, A.: "Des Fries des Hekateions von Lagina" en *Istanbuler Forschungen*, 2, 1933, lám. 22.

monedas y ejemplos tardíos de esculturas con carácter ecléctico⁵³¹. Probablemente este modelo se habría desarrollado inicialmente en las representaciones bidimensionales y sólo en el helenismo o en la época imperial se trasladaría a la escultura de bulto redondo⁵³².

En cuanto a las variantes del *Apolo del Belvedere* nos encontramos con el tipo Leptis-Vaticano⁵³³, el más conocido, del que no es necesario explicar largamente que es una variante inversa, es decir que repite la imagen como en un espejo, y que se trata seguramente de una obra tardohelenística.

Una variante más importante se da en las monedas de Nicopolis en Epiro⁵³⁴, en las que la única diferencia con la del Vaticano es la torsión del cuerpo hacia la derecha, en la mano derecha porta una antorcha y en la izquierda un arco.

Otra característica que serviría para datar la obra sería el punto de vista desde el que debe ser observado el original. Neubebauer argumentó que si la escultura es examinada de perfil la clámide puede ser vista como un “relieve plano”.⁵³⁵ Para justificar la validez de esta postura, propuso que el *Apolo* seguía la tipología de las representaciones arcaicas de las figuras que avanzan a zancadas, y que vistas de perfil muestran una vista estrictamente planimétrica. Aún así, no es razón suficiente para asumir que el *Apolo* fue concebido para ser contemplado simplemente de perfil, porque la frontalidad de la clámide es superior a este punto de vista lateral. Visto de perfil, el movimiento deslizante de esta figura parece ser variado en una postura más estática. Por tanto la similitud entre esta escultura y la fórmula arcaica es engañosa⁵³⁶. Un temprano ejemplo en el que se ha tomado el punto de vista de perfil se halló en el Codex Escorialensis (ver fig. 16) y en una versión algo más tardía incluida en el cuaderno de bocetos de Cambridge (fig. 33). Pero Himmelmann sostiene que la perspectiva desde la derecha del *Apolo* no da un aspecto congruente en una escultura clasicista⁵³⁷. Desde este punto de vista el *Apolo* con la clámide resultaría demasiado plano y no correspondería al relieve articulado que tienen las esculturas de finales del siglo IV a.C.

Si el *Apolo* estuviera relacionado tipológicamente con las representaciones tempranas de las figuras que avanzan a zancadas, se podría preguntar porqué la pose no se utiliza como factor decisivo para un análisis de la analogía propuesta antes que la frontalidad de la clámide.

⁵³¹ DEUBNER, O. R.: “Der Gott mit dem Bogen. Das Problem des Apollo im Belvedere” en *Jdl*, 94, 1979, pp. 223-244. Aquí pp. 226 y ss.

⁵³² HIMMELMANN, N.: en WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue*, op. cit. p. 216.

⁵³³ FLASHAR, M.: *Apollon Kitharodos. Statuarische Typen des musischen Apollon*. Colonia. 1992.

⁵³⁴ HIMMELMANN, N.: en WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue*, op. cit. p. 218.

⁵³⁵ NEUGEBAUER, K.A.: op.cit. col. 3 y ss.

⁵³⁶ BRUMMER, H.H.: op. cit. (1970) p. 61.

⁵³⁷ HIMMELMANN, N.: en WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue*, op. cit. p. 218.

El *Bewegungsmoment* es la mejor muestra del punto de vista frontal que también defiende Himmelmann. Para éste el mejor modo de ser contemplado el *Apolo* es desde el lugar en que se ve la pierna en que apoya el peso y el pecho de manera frontal (fig. 34), la cabeza se presentaría en un perfil de tres cuartos⁵³⁸. El contorno aparece bien coordinado con el movimiento y la profundidad aumenta; en vez de retener la frontalidad de los precedentes arcaicos, así el escultor extendió la postura de ir a grandes pasos en la tercera dimensión.⁵³⁹

Además el tronco es menos llamativo, y el eje de la base oval está adelgazado hecho que indicaría que la estatua fue pensada para exponerse frontalmente.⁵⁴⁰ Desde este punto de vista es dibujado en el Codex Escorialensis 64r. (ver fig. 16) o por Filippino Lippi a quien se atribuye un dibujo conservado en el Louvre. También se adhiere a este ángulo de visión Benedetto da Rovezzano, que en su versión libre del *Apolo*, se las ingenia para convertir la zancada en un contraposto.⁵⁴¹

Ya desde el siglo XVIII se suscitó una polémica además en cuanto a la autenticidad de la pieza. El propio Mengs, poco antes de morir en 1779, argumentaba con viveza que el *Apolo* era una copia romana y no un original griego, pues como asegurada el pintor estaba realizado en mármol italiano⁵⁴². Ante esta suposición, Visconti, encargado durante un tiempo de las Antigüedades de Roma y posteriormente del Musée Napoleón, negó firmemente la teoría de Mengs y convocó a testigos expertos⁵⁴³ para que declararan que el mármol era griego. A pesar de la admiración que sentía por Mengs *la forza della verità mi obbliga a dissentire da un grande uomo de' nostri tempi* y afirmaba que *il marmo è un finissimo greco di somma conservazione*⁵⁴⁴. Para demostrar que la obra era griega intentaba desarmar todos los argumentos que atestiguaban lo contrario.

Para él las dudas sobre la originalidad del *Apolo* se reducían a tres: la calidad del mármol, los defectos encontrados en la obra y el haber sido encontrada en Anzio. Para la primera premisa Visconti decía que *l'opinione falsa che fosse marmo Lunense, ossia di Carrara, era la ragione più forte* para aseverar que la obra era romana, sin embargo no se cansaba de afirmar que se había *verificato pertanto che sia marmo delle cave di Grecia e del più bello, cade il fondamento di tutto il discorso*⁵⁴⁵.

⁵³⁸ HIMMELMANN, N.: en WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue*, op. cit. p. 218.

⁵³⁹ BRUMMER, H.H.: op. cit. (1970) p. 61.

⁵⁴⁰ TÖLLE, R.: op. cit. p. 155.

⁵⁴¹ BRUMMER, H.H.: op. cit. (1970) p. 66.

⁵⁴² MENGES, A. R.: op. cit. pp. 157-171.

⁵⁴³ HASKELL, F. y PENNY, N.: op. cit. p. 168.

⁵⁴⁴ VISCONTI, E. Q.: *Il Museo Pio-Clementino. Illustrato e descritto da Giambattista ed Ennio Quirino Visconti*. Edición de Milán 1818. p. 87.

⁵⁴⁵ VISCONTI, E.Q.: op. cit. (1818) p. 88-89.

La cuestión de su hallazgo en Anzio, algo que por otra parte hasta hoy no se sabe si es cierto, lo explicaba el conservador del Museo Clementino, asegurando que era normal que los emperadores romanos poseyeran en sus fincas las más bellas e importantes obras producidas en Grecia pues sólo ellos merecían poseer las obras maestras de la estatuaría griega.

Por último, el argumento de los defectos que se encontraban en el *Apolo del Belvedere* lo justificaba de una manera muy sencilla asegurando *che nulla vi ha di veramente perfetto, e che perciò si trovano degli errori ne' capi d'opera, non solo delle arti del disegno, ma delle lettere ancora e delle scienze, e che ciò che distingue l'autore eccellente non è tanto l'essenza de' difetti, quanto l'esistenza di certe bellezze e di certi pregi che non possono essere il prodotto che di talenti non comuni*.⁵⁴⁶ Visconti fue más allá aún, sugiriendo que el *Apolo* podría ser el atribuido por Plinio a Calamis⁵⁴⁷ que habría sido erigido en Atenas después de una epidemia, pues ésta escultura representaría al Apolo Ἀλεξικάκος, es decir el que aleja los males.

En 1789, ante la evidencia del célebre geólogo y mineralogista Dolomieu, concedió que el mármol pudiera ser italiano, opinión que publicó en 1800. En los años siguientes se inclinó más a la idea de que era una versión “mejorada”⁵⁴⁸, hecha por los romanos, de una estatua anterior de bronce. Y al menos un erudito moderno ha propuesto que en esta ocasión un original griego no está copiado sino modificado selectivamente por un artista desconocido y su mecenas para satisfacer su gusto romano contemporáneo.

El soporte del tronco de árbol, el bloque situado debajo del pie levantado y las características del ropaje que cuelga del brazo izquierdo apoyaban la teoría de que era una copia de un original de bronce o al menos que estaba inspirado en él. Parece que Flaxman, ya le había señalado a Visconti con anterioridad, en París cuando el *Apolo* se exponía allí, lo que había advertido: esto era que los pliegues de la parte delantera del ropaje no se correspondían con los de detrás, como habría sido posible de haberse ejecutado el ropaje en bronce.⁵⁴⁹

Muchas personas cultas pero sin conocimientos arqueológicos profundos captaron rápidamente estas ideas, pero sin embargo mantuvieron que el *Apolo* aunque fuera una copia no perdía el valor de ser una de las obras de arte más elevadas. James Fenimore Cooper, deja constancia del ambiente que se vivía en el siglo XIX en torno al *Apolo* y la persistente polémica sobre su autenticidad, Cooper para quien la escultura sobrepasaba todas sus

⁵⁴⁶ VISCONTI, E.Q.: *op. cit.* (1818) pp. 89-90.

⁵⁴⁷ VISCONTI, E.Q.: *op. cit.* (1818) p. 91. PLINIO: *HN*. lib. XXXVI, 4, 10.

⁵⁴⁸ HASKELL, F. y PENNY, N.: *op. cit.* p. 168.

⁵⁴⁹ FLAXMAN, J.: *Lectures on Sculpture*. Londres. 1838. p. 29.

expectativas, al verla entre 1828 y 1830, advirtió que la sospecha de que la obra era una copia *whispered so loud that anyone may hear*⁵⁵⁰.

Otra parte importante en la historia del original del *Apolo del Belvedere* son las restauraciones llevadas a cabo en el siglo XX y que fueron analizadas y estudiadas por Daltrop en un artículo. Aquí haremos un escueto resumen de las intervenciones que se llevaron a cabo en la obra y de lo publicado por el historiador. En 1924, Guido Galli, bajo la dirección de Bartolomeo Nogara, suprimió la restauración realizada por Montorsoli entre 1532 y 1533. Procedió a quitar *d'opera la mano sinistra, l'antibraccio e la mano destra e la parte superiore del tronco al fianco destro della statua; dopo feci le dovute riparazioni, al dorso, alle gambe e ai piedi, per danni causati sempre dalla ruggine*⁵⁵¹, es decir las partes que había añadido el escultor en el siglo XVI.

Entre marzo y abril de 1981 fue necesaria otra restauración a causa de la oxidación de las barras de hierro que sujetaban la estatua a la pared del nicho y a su base. Se notaban grandes fisuras en todas las zonas que habían sido restauradas con anterioridad, debido a la dilatación del hierro oxidado y del yeso con que habían sido fijados los ejes de hierro y cobre. Además, el elemento de anclaje del hierro fuertemente oxidado que unía el sustento lateral del tronco del árbol a la pierna derecha, representaba un particular problema.

Inicialmente se realizaron una serie de gamagrafías de la escultura que sirvieron para determinar un diagnóstico de la situación de la pieza. Más tarde se desmontaron todas las partes que habían sido anteriormente restauradas, extrayendo las diferentes barras de hierro que habían sido insertadas como apoyos, como la que la atravesaba a la altura de los omoplatos para fijarla horizontalmente a la pared del nicho, o la que verticalmente la aseguraba al pedestal de mármol.

Una vez llegados a este punto se ensamblaron con resina poliéster todas las partes anteriormente desmontadas, demostrando además que antes de la restauración, la escultura, estaba girada hacia adelante cinco centímetros, algo que permitió posteriormente restituir la escultura a su posición originaria.

Acto seguido se insertaron una serie de ejes de acero inoxidable sujetos con materiales reversibles, entre el tronco y la pierna izquierda, en la pierna derecha, en la pierna y el pie izquierdos y entre el hombro y el brazo derecho. Se introdujo una plancha, también de acero

⁵⁵⁰ COOPER, J.F.: *Excursions in Italy*. Londres. 1838. vol. II, pp. 188-189.

⁵⁵¹ GALLI, G.: "Relazione. I Musei e le Gallerie Pontifici nell'anno 1924-1925" en *Atti della Pontificia Accademia romana di Archeologia. Rendiconti*. vol. III, 1924-1925, pp. 473-474.

inoxidable, bajo la base original de la estatua, a la que se anclaron anteriormente todos los ejes.

Finalmente los antiguos ejes de hierro y cobre fueron reemplazados por nuevos ejes de acero inoxidable, y el viejo yeso introducido en las fisuras en las precedentes restauraciones, se cambio por estucados y prótesis de resina poliéster y polvo de mármol. Una vez realizadas todas estas operaciones, se procedió a lavar la estatua con agua vaporizada y a proteger la superficie marmórea con una mezcla de paraloid y cera microcristalina que aseguraba una mejor conservación⁵⁵².

La importancia de esta restauración radica en el hecho de poder documentar y confirmar anteriores intervenciones de las que no teníamos noticias escritas. Al mismo tiempo se ha podido observar con todo detalle el procedimiento empleado por los restauradores desde el Renacimiento para la consolidación de una escultura en la que el carácter de obra maestra que se le daba hizo siempre que fuese tratada con respeto o por las manos más expertas. La restauración del *Apolo del Belvedere* es un ejemplo de la forma en que los escultores romanos trataron algunas esculturas de la Antigüedad.

⁵⁵² DALTROP, G.: *op. cit.* (1983) pp. 62 y ss. Todos estos trabajos de restauración y conservación fueron llevados a cabo por G. Daltrop, como Director del proyecto acompañado de U. Grispigni como responsable del laboratorio de restauración de piedra y con la colaboración de los restauradores L. Ermo, E. De Santis y M. Bernacchi. La investigación científica fue realizada por N. Gabrielli y L. Gandini.

1b.- RECEPCIÓN DEL ARTE ANTIGUO. LA FASCINACIÓN DE LOS ARTISTAS POR LA BELLEZA IDEAL

Ya desde el siglo XV se reconoció esta escultura como digna de ser copiada y sirvió de canon para muchos artistas, que no sólo la copiaron literalmente en alguna de sus obras como parte de un fondo escénico, sino que también se sirvieron de ella como modelo para sus composiciones en las que daban a la figura su propia interpretación. No sólo artistas plásticos se sintieron embelesados por la magnificencia del *Apolo*, también literatos y amantes de la belleza fueron deslumbrados por él. Schiller por ejemplo consideraba que ningún mortal podía describir *esta mezcla celestial de accesibilidad y severidad, benevolencia y gravedad, majestad y mansedumbre*⁵⁵³.

Desde el Renacimiento, y a través de todos los períodos artísticos, el *Apolo* no ha dejado de tener la importancia que lo ha llevado a protagonizar muchas obras de los más variados artistas. Las copias son tan numerosas que podrían completar un libro dedicado a este tema, sin embargo aquí nos limitaremos a presentar algunos casos significativos que nos ayuden a explicar la difusión y jerarquía de esta escultura.

La versión escultórica considerada más antigua, y bastante libre, es probablemente la estatuilla en bronce, hoy conservada en la Ca' d'Oro de Venecia (fig. 35), realizada en torno a 1498, por Pier Jacopo Alari-Bonacolsi⁵⁵⁴, conocido como *Antico*. Siguiendo la nueva moda de la copia de antigüedades, las esculturas antiguas más famosas se reprodujeron en bronce. Los bronce de tamaño natural estaban entre los objetos más apreciados de las colecciones regias que empezaron a formarse en la edad moderna, como por ejemplo la copia del Louvre, ejecutada entorno al 1540 por Primaticcio y Vignola para satisfacer el encargo de su rey, Francisco I de Francia. Los pequeños bronce eran adquiridos por lo general por los nobles para decorar sus hogares ya que evidentemente en un tamaño más reducido eran más asequibles económicamente.

Antico estuvo en Roma en 1497 y al año siguiente completó un boceto de la estatua en cera⁵⁵⁵. En una carta del escultor a Isabella d'Este en 1519, el artista declaraba que había preparado unas réplicas del *Apolo* sirviéndose de las estatuillas que había realizado

⁵⁵³ SCHILLER, F. von: *Werke*. Weimar. 1943. XX, p. 103. Citado por HASKELL, F. y PENNY, N.: *op.cit.* p. 166.

⁵⁵⁴ HERMANN, H. J.: "Pier Jacopo Alari-Bonacolsi gennant Antico" en *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, 1910, XXVIII, pp. 201- 288; HERSEY ALLISON, A.: "The bronzes of Pier Jacopo Alari-Bonacolsi called Antico" en *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*. 89/90, pp. 35- 310.

⁵⁵⁵ BRUMMER, H.H.: *op.cit.* (1970) pp. 50-51, n. 18.

previamente para Ludovico Gonzaga, obispo de Mantua⁵⁵⁶. Otra de sus versiones del *Apolo*, es el pequeño bronce conservado actualmente en el Liebieghaus Museum de Frankfurt (fig. 36). Según Legner, éste podría estar en conexión con el modelo original, mientras que el de Venecia podría corresponder perfectamente a las estatuillas mencionadas en la carta a Isabella d'Este.

Es interesante reseñar que el bronce de Frankfurt, que había sido ejecutado antes de la restauración de Montorsoli, presupone claramente las integraciones que el escultor toscano realizaría más tarde, sin embargo Antico le puso a su estatuilla una mano estirada pero con las falanges inferiores flexionadas. Como buen conocedor de la Antigüedad comprendía que el tronco era un ingrediente añadido por el copista romano y prescindió de él a la hora de realizar sus pequeños bronce. Este hecho ocasionaba que sus réplicas presentaran una posición más erguida que el original y que ópticamente estén equilibradas hacia la derecha como consecuencia de la desaparición del tronco y del mayor protagonismo que por tanto adquiriría la clámide. En cuanto al punto de vista del que se ha hablado anteriormente el escultor combinó los dos enfoques, el lateral y el frontal, la cabeza aparece de perfil mientras que el resto de la figura está representada frontalmente.

Como se ha señalado anteriormente ya Andrea del Castagno en la primera mitad del siglo XV podría haberse inspirado en esta escultura para retratar a David vencedor de Goliat en un escudo que actualmente se conserva en la National Gallery de Washington⁵⁵⁷. Wickhoff⁵⁵⁸ sostiene que Luca Signorelli en torno a 1480 habría sido uno de los primeros artistas impresionados por el *Apolo* y que lo habría usado como antecedente para una de sus obras, uniendo el mensaje bíblico con el arte de la Antigüedad. En un fresco en Cortona sobre la presentación de Moisés de las últimas palabras divinas al pueblo israelita se puede ver, entre las figuras vestidas a la moda renacentista, casi en el centro de la composición, a un joven desnudo sentado, que con el cabello largo, un manto que recubre sus hombros y el brazo estirado hacia adelante recuerda al *Apolo del Belvedere*⁵⁵⁹.

A su lado hay dos hombres que se dirigen a él con gesto elocuente, Wickhoff interpretó que el joven desnudo es un extranjero que no entiende las palabras de Moisés y a quien éstas deben ser traducidas, pues como estaba escrito en el libro de la ley también se debe amar al

⁵⁵⁶ LEGNER, A.: "Anticos Apoll vom Belvedere" en *Stüdel-Jahrbuch*. 1967, pp. 112-118. Aquí pp. 113 y ss.

⁵⁵⁷ Ver nota nº 418 del presente capítulo.

⁵⁵⁸ WICKHOFF, F.: "Der Apollo von Belvedere als Fremdling bei den Israeliten" en *Bausteine zur Romanischen Philologie. Festgabe für Adolfo Mussafia*. Halle. 1905. pp. 587- 593. Después de haber leído el artículo y visto las láminas que lo acompañan, no nos parece muy posible la teoría de Wickhoff, pero queremos incluirla aquí como símbolo de la categoría otorgada al *Apolo del Belvedere*.

⁵⁵⁹ WICKHOFF, F.: *op.cit.* p. 587.

forastero, ya que como decía Moisés dirigiéndose a los israelitas, *también vosotros fuisteis extranjeros en Egipto*⁵⁶⁰. Las palabras del profeta eran de tolerancia con el extraño por eso el joven conmovido levanta sus ojos hacia él con gesto de gratitud⁵⁶¹.

Rafael también copió el *Apolo*, pues como decía Ladendorf, este artista desde su potencia y habilidad personal podía entender el movimiento de la escultura y libremente y sin esfuerzo integrarla en sus creaciones⁵⁶². El pintor urbinés prestó mucha atención a la estatua cuando preparaba su fresco la *Disputa del Sagrado Sacramento* en la Stanza della Segnatura en el Vaticano. Estudiando dibujos preparatorios para la *Disputa*, Finchel se encontró con la sorpresa de un dibujo que seguramente no había sido vuelto a ver desde tiempos de Baldinucci⁵⁶³.

Buscando al trasluz la marca de agua en el boceto conservado en los Uffizi que representaba a Adán sentado, Finchel observó algunos trazos de dibujo en la parte posterior de la hoja. Junto al conservador que se ocupaba en aquel momento de la colección descubrieron que había un papel pegado sobre otro. Al separarlos observaron que había otro esbozo que representaba un hombre desnudo sentado con un bastón en la mano y junto a él a un tamaño mayor la pierna y parte de la cadera de un joven⁵⁶⁴ que copia claramente la escultura del *Apolo del Belvedere*.

El *Apolo* representaba para los artistas del Renacimiento la primera Epifanía de un dios olímpico⁵⁶⁵ y en la *Disputa* se encarnaba también una Epifanía en este caso cristiana. Igualmente se puede reconocer, según Fischel, la impresión que el *Apolo* debió ejercer sobre Rafael, en un boceto preparatorio, también conservado en los Uffizi, del San Esteban para el mismo fresco. En el dibujo el santo gira la cabeza mirando hacia los ángeles que están en el cielo, y tanto el movimiento de la cabeza, como el largo cuello sobre el que caen algunos rizos recuerdan a la escultura vaticana⁵⁶⁶. No obstante en la pintura definitiva de la *Stanza* el mártir no tiene el pelo largo, ni la belleza juvenil que Rafael había probado en su dibujo inicial, seguramente porque tampoco lo permitía la iconografía del santo o porque no lo encontró apropiado para la creación final.

Baccio Bandinelli esculpió dos obras inspirándose en el *Apolo*. Una de ellas es el *Orfeo* del Palazzo Medici-Riccardi en Florencia, que sostiene una lira rota con el brazo derecho

⁵⁶⁰ *Sagrada Biblia*. Edición consultada, Madrid. 1963. Deuteronomio 5, 15.

⁵⁶¹ WICKHOFF, F.: *op.cit.* p. 593

⁵⁶² LADENDORF, H.: "Antikenstudium und Antikenkopie in der neueren Kunst" en *Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig*. Berlín. 1958, vol. 46, 2. p. 47.

⁵⁶³ FINCHEL, O.: "Raffael und der Apollo von Belvedere" en *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*. 1917, nº II, pp. 90-101.

⁵⁶⁴ FINCHEL, O.: *op.cit.* p. 94.

⁵⁶⁵ FINCHEL, O.: *op.cit.* p. 98.

⁵⁶⁶ FINCHEL, O.: *op.cit.* p. 100.

flexionado hacia el cuerpo. Las proporciones, así como el movimiento de las piernas y la posición del tronco recuerdan al *Apolo*⁵⁶⁷, escultura que él debió contemplar muchas veces cuando copiaba en mármol el *Laocoonte* que por encargo del papa León X ejecutaba para regalar al rey Francisco I de Francia como intento de calmar sus ansias de poseer el original. La otra pieza⁵⁶⁸, conservada en el Museo Bargello, es un pequeño bronce realizado posteriormente que representa a Jasón caminando con el vellocino de oro en la mano derecha. Al quitar el tronco de apoyo de la pierna, innecesario en una obra de bronce, Bandinelli había mantenido un objeto en la mano derecha del personaje que servía de equilibrio óptico para la misma⁵⁶⁹.

También el grabador y pintor alemán, Alberto Durero, hizo su propia interpretación de la obra⁵⁷⁰ (fig. 37). El resultado es inestimable ya que debió luchar con el hecho de que él no conocía directamente el original sino que se basó en una copia⁵⁷¹, a pesar de lo cual fue capaz de captar la esencia de la misma⁵⁷². En su grabado el dios sostiene una especie de cetro con la mano derecha y un sol radiante en el que se puede leer su nombre, APOLO, en la izquierda. La frontalidad del pecho suaviza el movimiento y tiende a esquematizar la figura, una tendencia que puede ser explicada como el resultado de haber utilizado el método geométrico para construir el cuerpo⁵⁷³.

En el último cuarto del siglo XVI, Federico Zuccari había dibujado a su hermano, el también pintor Taddeo, en el momento en que, sentado en el *cortile* Belvedere entre el *Laocoonte* y el *Apolo*, dibujaba a su vez las estatuas⁵⁷⁴ (fig. 38). Del mismo modo, su contemporáneo Hendrick Goltzius de Haarlem, había dibujado en Roma el *Apolo* (fig. 39), que años más tarde publicaría como grabado en el que la escultura en su hornacina es esbozada por un joven dibujante⁵⁷⁵.

En las creaciones del Barroco el movimiento transitorio del Apolo se vio reavivado en un movimiento veloz. Algunos autores quisieron ver en el *Apolo y Dafne* de Bernini una influencia del *Apolo* vaticano, pero parece que el escultor estaba más interesado en el

⁵⁶⁷ WINNER, M.: *Il cortile delle Statue*, op.cit. p. 235 y ss.

⁵⁶⁸ WINNER, M.: *Il cortile delle Statue*, op.cit. p. 238.

⁵⁶⁹ WINNER, M.: *Il cortile delle Statue*, op.cit. p. 238.

⁵⁷⁰ WINKLER, F.: *Die Zeichnungen Albrecht Dürer*. Berlín. 1936, vol. I, lám. 261; PARKER, K.T.: "Eine neugefundene Apollozeichnung A.Dürer" en *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*. 1925, n° 46, pp. 248-254. Aquí pp. 252-253.

⁵⁷¹ PANOFKY, E.: "Albrecht Dürer and Classical Antiquity" en *Meaning in the visual Arts*, Garden City. 1955, pp. 236-285. Aquí pp. 250 y ss.

⁵⁷² LADENDORF, H.: op.cit. p. 47.

⁵⁷³ BRUMMER, H.H.: op.cit. (1970) p. 65.

⁵⁷⁴ GERE, J.: "I disegni di Federico Zuccari sulla vita giovanile di suo fratello Taddeo" en *Per Taddeo e Federico Zuccari nelle Marche*. CLERI, B. (ed.) Sant'Angelo in Vado. 1993. pp. 49- 55.

⁵⁷⁵ WINNER, M.: *Il cortile delle Statue*, op. cit. p. 232.

Pasquino, que habría recordado para la ejecución de sus grupos escultóricos, *Apolo y Dafne*, *el rapto de Proserpina* y *Eneas portando el cuerpo de su padre Anquises*⁵⁷⁶.

Bernini en un discurso pronunciado en la Academia de París, en 1665, aconsejaba a los jóvenes artistas que copiaran las obras de la Antigüedad⁵⁷⁷, como él mismo había hecho en su juventud. Quizás el cabello de su *Apolo y Dafne* en Villa Borghese o las sandalias, pudieran estar tomadas de la estatua del Belvedere, pero la “*invenzione*” de Bernini era diferente a la vaticana⁵⁷⁸, pues no parece que el *Apolo* le hubiera causado tanta impresión como otras esculturas antiguas por las que sintió mayor inclinación.

Rubens, gran apasionado de la antigüedad clásica, contaba con su propia colección de vaciados y es conocido su interés por la estatuaria antigua que dibujó con asiduidad⁵⁷⁹. El *Apolo del Belvedere* en concreto le fascinaba como lo demuestra el hecho de que lo copiara y lo utilizara como modelo para sus obras en varias ocasiones. En su libro de apuntes anotaba que esta escultura era una obra de arte inigualable por su belleza y proporciones⁵⁸⁰. En Copenhague se conserva su dibujo del *Apolo*⁵⁸¹ (fig. 40), y su presencia es obvia en varias pinturas del maestro.

El primer trabajo importante de una corte extranjera para el pintor flamenco fue el encargo en 1622 de la reina madre de Francia para decorar el palacio Luxemburgo de París. Se trataba de dos ciclos de pinturas en las que se exaltara la memoria del difunto rey Enrique IV, que tras muchas demoras no se llegó a realizar, quedando sólo bocetos y esbozos, y el otro ciclo destinado a glorificar el reinado de la mecenas María de Medici. Dentro de este grupo de pinturas, conservado actualmente en el Louvre, se encuentra el tema *el Consejo de los dioses*⁵⁸² (fig. 41) entre cuyas figuras puede observarse la del dios *Apolo* claramente inspirada en la estatua vaticana.

Una vez más tomó Rubens dicha escultura como sugestión, se trata de un cuadro conservado en el Museo del Prado titulado *Apolo y la Pitón*, en el que el pintor representa el mismo tema de la escultura original.

⁵⁷⁶ WINNER, M.: *Il cortile delle Statue*, op. cit. pp. 245-246. WINNER, M.: “Bernini the Sculptor and the Classical Heritage in his Early Years” en *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*. 1985. n° 22, pp. 191-207. Aquí pp. 205.

⁵⁷⁷ CHANTELOU, M.: *Journal du voyage du Cavalier Bernin en France*. Edición de L. Lalanne. París. 1885. pp. 134,147.

⁵⁷⁸ WINNER, M.: *Il cortile delle Statue*, op. cit. p. 234.

⁵⁷⁹ MEULEN, M. van der: *Rubens' copies after the antique*. Londres. 1994. Van der Meulen realizó un catálogo razonado de los dibujos que Rubens realizó de obras de la Antigüedad.

⁵⁸⁰ *MS Johnson*, fol. 5r., citado por MEULEN, M. van der: op.cit. p. 28.

⁵⁸¹ Conservado en el Statens Museum für Kunst de Copenhague, “Rubens Cantoor” n° III, 24. Fue adquirido para la Biblioteca Real de dicha ciudad presumiblemente en el siglo XVII, y desde 1835 se custodia en el Museo.

⁵⁸² GROSSMANN, K.: *Der Gemäldezyklus der Galerie der Maria von Medici*. Estrasburgo. 1906. p. 63.

La importancia que debió tener el *Apolo* queda patente por el hecho de que se le dedicaran cinco láminas en las *Proportions du corps humain*⁵⁸³ de Audran, publicado en 1683 y que contó con frecuentes reimpresiones. Bien es cierto que aunque el *Apolo* fue muy valorado en tiempos anteriores, entender esta obra de arte en su totalidad fue una conquista del Neoclasicismo. Durante este periodo surgieron innumerables copias de la estatua para adornar jardines, formando parte de elegantes colecciones en diversos materiales, desde la piedra y el bronce, hasta el yeso de los múltiples vaciados que se reprodujeron para las incipientes academias europeas o para colecciones privadas. Pero no sólo se imitó en tres dimensiones, muchos pintores como Rubens lo tomaron como referencia muy clara en sus cuadros o sirvió como parte del decorado de sus composiciones.

Desde 1565 las hornacinas donde estaban situadas las más importantes estatuas del Belvedere estaban cerradas por puertas de madera⁵⁸⁴ como se puede ver por ejemplo en distintas vistas conservadas en la British Library de Londres⁵⁸⁵. Las puertas barnizadas en rojo se abrían sólo para cada visitante, cuando era por motivos oficiales o cuando el invitado pagaba una propina al vigilante, como cuenta Winckelmann que sucedía *ich habe ein gewisses Geld, wie gewöhnlich gegeben, um den Apollo, den Laocoon, wenn ich brauche, zu sehen, um meinen Geist durch das Anschauen dieser Werke desto mehr in Bewegung zu setzen*⁵⁸⁶.

En la primavera de 1760 llegó el pintor norteamericano Benjamin West a Roma con una carta de recomendación para el cardenal Alessandro Albani⁵⁸⁷. En la villa de éste se relacionó estrechamente con Mengs, que en aquella época pintaba la Galería de Villa Albani⁵⁸⁸. Los romanos, que consideraban a todos los norteamericanos incivilizados, y algunos de ellos, entre los que se contaba el cardenal Albani, suponían que el propio West era un piel roja⁵⁸⁹, lo colocaron en el patio del Belvedere y abrieron de par en par las puertas de la hornacina en la que se encontraba el *Apolo*, a fin de presenciar la impresión que causaría tal perfección en una mente indocta⁵⁹⁰.

⁵⁸³ AUDRAN, G.: *Les Proportions du corps humain mesurées sur les plus belles figures de l'antiquité à Paris*. París. 1683.

⁵⁸⁴ DALTRÖP, G.: *Antike Götterstatuen im Vatikan. Die vatikanisch-römische Tradition der klassischen Archäologie*. Basilea. 1987. p. 18.

⁵⁸⁵ Publicadas algunas de ellas por ACKERMAN, J. S.: *op. cit.* p. 227, láms. 34 y 40.

⁵⁸⁶ WINCKELMANN, J. J.: *Briefe* publicadas por REHM, W. y DIEPOLDER, H. (ed.). *op.cit.* (1952-57) vol. I, p. 212.

⁵⁸⁷ GALT, J.: *The Life and Works of Benjamin West Esq. President of the Royal Academy of London. Subsequent to his Arrival in this Country. Compiled from Materials Furnished by himself*. Londres. 1816. p. 105.

⁵⁸⁸ ROETTGEN, S.: en WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue*, *op.cit.* pp. 267-268.

⁵⁸⁹ ERFFA, H. von y STALEY, A.: *The Painting of Benjamin West*. New Haven. 1986. p. 6.

⁵⁹⁰ HASKELL, F. y PENNY, N.: *op. cit.* p. 168.

Efectivamente, el pintor americano sorprendido exclamó que se parecía extraordinariamente a un guerrero mohawk⁵⁹¹ comentario que debió ser muy repetido en la sociedad romana. Poco después de haber visto la obra en el Vaticano, West pintó para el ministro plenipotenciario británico en Venecia, John Murray, un cuadro en el que se representaba la despedida de un indio de su familia (fig. 42), y que en 1763 fue grabado por Bartolozzi⁵⁹². La pose del guerrero imita la del *Apolo* y el brazo extendido que parece indicar la dirección que tomará el hombre al partir, recuerda a la de la escultura claramente.

También Winckelmann en su descripción del *Apolo* había utilizado el mismo símil, comparándolo con un indio⁵⁹³. Como anticuario del cardenal Albani es muy posible que conociera a Benjamin West y pudo estar presente cuando éste reaccionó de tal modo ante la escultura⁵⁹⁴. Como *Cicerone*, Winckelmann habría acompañado al *cortile* a muchos turistas y visitantes para que contemplaran las maravillas que allí se conservaban. En una carta a Bianconi de marzo de 1763⁵⁹⁵, le habla sobre la visita que había hecho al lugar en compañía de Batoni para que retratara al escocés Lord Gordon que se había quedado profundamente impresionado por aquel lugar.

Batoni habría de utilizar al *Apolo* como telón de fondo al menos en dos de sus retratos, el de Thomas Dundas (1764) y el del conde Razumovsky (1766)⁵⁹⁶ (fig. 43). En éste último por ejemplo se ve como escenario un patio circular con una pared al fondo lisa y sobre ella la bóveda celeste. En este espacio están representados el *Apolo*, el *Laocoonte* y el *Antinoo* uno junto a otro, sobre altos pedestales, mientras que ante esta sala yacería la estatua de la *Ariadna-Cleopatra* sobre una base más baja que permitía ver el resto de esculturas. Estas simbolizaban el icono de Roma, y la elección probablemente la hacía el propio retratado, que quería verse representado rodeado de estas imágenes cargadas de significado en la sociedad de aquel momento.

En varios cuadros de Giovanni Paolo Panini surge el *Apolo* entre otras esculturas clásicas, tan importantes en el contexto de las creaciones de este pintor. En 1745 pintó un *Capriccio con el Apolo del Belvedere* que en dimensiones colosales muestra la estatua sobre un alto pedestal

⁵⁹¹ GALT, J.: *op.cit.* pp. 103- 106.

⁵⁹² HONOUR, H.: "Benjamin West's Indian Family" en *Burlington Magazine*. 1983. n° 125, pp. 726-733.

⁵⁹³ WINCKELMANN, J.J.: *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*. Recogido por REHM, W. (ed.). Berlín. 1968, p. 275. Parece que la idea no era nueva y que ya desde 1753 se había usado esta comparación como indica ROETTGEN, S.: *op.cit.* en WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue*, notas 132 y 133.

⁵⁹⁴ ROETTGEN, S.: *op.cit.* en WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue*, p. 268.

⁵⁹⁵ WINCKELMANN, J.J.: *op.cit.* (edición de 1968) vol. II, p. 303, citado por ROETTGEN, S.: en WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue*, *op.cit.* n. 13.

⁵⁹⁶ CLARK, A.M.: *Pompeo Batoni. A Complete Catalogue of his Works with an Introductory Text*. BOWRON, E. P. (ed.). Oxford. 1985. N°s de catálogo: 278 y 299, láms. 259, 274.

circular, bajo la arquería de un pórtico antiguo en ruinas, ante el que un hombre levanta el brazo impresionado por la contemplación de la estatua⁵⁹⁷.

También se repite el modelo en otros cuadros del mismo autor, como en la *Veduta di Roma antica* de la que pintó varias versiones, que se conservan en el Louvre, en el Metropolitan Museum y en la Staatgalerie de Stuttgart. En todas ellas, encargadas para distintos mecenas, el *Apolo* es una de las piezas seleccionadas para representar el ideal de la Antigüedad. En una recreada galería junto a numerosas *vedute* de la ciudad de Roma se arremolinan las más importantes esculturas clásicas, que en ocasiones pintaba su colaborador el artista francés Hubert Robert⁵⁹⁸.

En 1765 el retratista francés Louis Gabriel Blanchet escogía al *Apolo* como parte de la serie de cuadros sobre las estatuas antiguas que estaba pintando. Aquí la obra no aparece representada en un nuevo contexto sino que se mostraba en un escenario un tanto teatralizado (fig. 44). La estatua incorporada en un paisaje parece mimetizarse con la naturaleza de la que el tronco que la sirve de apoyo junto a la pierna derecha parece integrarse en la misma⁵⁹⁹.

En otras ocasiones los artistas utilizaban la imagen del *Apolo* como iluminación para sus propias composiciones y el gesto de la escultura es reconocible en alguno de sus cuadros. En el Musée Didier se conserva un cuadro de Jean- Simon Berthélemy, que fue presentado en el Salón de París de 1781, en el que se representa a un *Apolo*, un tanto transformado, conduciendo el traslado del cuerpo de Sarpedón a Licia (fig. 45). El héroe, hijo de Zeus y Laodamía participó en la guerra de Troya muriendo en una batalla a manos de Patroclo. Se cuenta que Zeus envió una lluvia de sangre cuando murió su hijo y ordenó a Apolo que recogiese el cadáver y lo portase a su patria⁶⁰⁰. En esta representación la posición de la estatua está invertida y aparece caminando con el brazo derecho levantado en un movimiento acentuado por el gesto de mandato o dirección⁶⁰¹. Durante una época se pensó falsamente que el cuadro representaba la muerte del mismo Winckelmann conducido por un reluciente Apolo a los prometidos Elíseos⁶⁰².

Esta interpretación del Apolo en una visión invertida respecto al original podía verse en el tiempo de Berthélemy en una prueba presentada por Carle van Loos en 1735 a la Académie des Beaux Arts Pate, y que resultaba actual cuando Berthélemy pintó la tela anterior.

⁵⁹⁷ ARISI, F.: *Giovanni Paolo Panini e i fasti della Roma del '700*. Roma. 1986. n° 228.

⁵⁹⁸ ARISI, F.: *Giovanni Paolo Panini 1691–1765*. Catálogo de exposición. Milán. 1993. n° 21, p. 116.

⁵⁹⁹ ROETTGEN, S.: en WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue*, *op.cit.* p. 260.

⁶⁰⁰ FALCÓN MARTÍNEZ, C. y otros: *Diccionario de la mitología clásica*. Madrid. 1995. vol. II, p. 561.

⁶⁰¹ MAI, E. (ed.): *Triumph und Tod des Helden. Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet*. Catálogo de la Exposición. Colonia. 1987. n° 17, p. 194. ROETTGEN, S.: *op.cit.* (1998) p. 258.

⁶⁰² ROETTGEN, S.: en WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue*, *op.cit.* p. 259.

Igualmente pudo conocer un grabado que repetía la misma posición en el presentado por S. C. Miger al Salon de 1779⁶⁰³.

Del mismo modo Christoph Unterberger, discípulo de Mengs, se inspiró en la postura invertida para la decoración de la Sala degli Specchi del Palazzo Altieri (fig. 46). En 1790 representaba a Apolo confiando a su hijo Asclepio al centauro Quirón⁶⁰⁴, aquí el dios tiene la rodilla derecha más flexionada y el pie apoya sobre un escalón confiriéndole un movimiento diferente a los anteriormente vistos. A pesar de que esta inclinación hace difícil reconocer la estatua del Belvedere, si es fácil hacerlo en la forma de la cara, el cabello, las sandalias y la zona del pecho con la clámide.

El hecho de que el Apolo esté representado en movimiento y con el gesto de avanzar enérgicamente hizo que fuera utilizado como símbolo de energía, autoridad y poder. La pose se aprovechó para algunos retratos militares como el del general Robert Monckton pintado por Benjamin West⁶⁰⁵ en 1764 (fig. 47), y en otros cuadros ingleses similares. Reynolds retrató al Comodoro Augustus Keppel⁶⁰⁶ a su regreso de Italia en 1752 (fig. 48), a pesar de no estar caracterizado con la indumentaria de un dignatario militar el gesto es claramente de mandato y sus pasos expresan gran dinamismo.

El mismo motivo de una figura avanzando a grandes pasos se puede encontrar en el monumento que retrata al rey sueco Gustavo III esculpido por Johan Tobias Sergel (fig. 49). El gesto del modelo realizado en 1790⁶⁰⁷ y conservado en el Nationalmuseum de Estocolmo, pudo estar tomado del cuadro de la visita de este mismo rey al Museo Pío Clementino de Benigne Gagneraux⁶⁰⁸ (fig. 50).

En el siglo XVIII no sólo los pintores imaginaban al *Apolo* en la Arcadia o en paisajes mitológicos idílicos, también los escultores realizaron copias para ser instaladas al aire libre y repetir una imagen similar. Así mismo la idea que había llevado a los “gran turistas” a retratarse en Italia junto a las esculturas más conocidas como símbolo de prestigio, les condujo a comprar una serie de vaciados y antigüedades con la ayuda de los cuales podían recordar su paso por Roma en sus lugares de residencia.⁶⁰⁹

El gran número de vaciados y copias del *Apolo* en el siglo XVIII muestran que se había convertido en uno de los emblemas de mayor importancia de Roma, y en los palacios y

⁶⁰³ ROETTGEN, S.: en WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue*, op.cit. n. 61.

⁶⁰⁴ SCHIAVO, A.: *Palazzo Altieri*. Roma. Sin fechar. p. 108, lám. XV.

⁶⁰⁵ ERFFA, H. von y STALEY, A.: op.cit. p. 534, nº 665.

⁶⁰⁶ PENNY, N. (ed.): *Sir Joshua Reynolds: 1723-1792*. Catálogo de exposición. Londres. 1986. p. 181.

⁶⁰⁷ HOFMANN, W. (ed.): *Johan Tobias Sergel*. Catálogo de la exposición. Hamburgo. 1975. pp. 10 y ss.

⁶⁰⁸ ROETTGEN, S.: en WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue*, op.cit. p. 272.

⁶⁰⁹ BIGNAMINI, I. y JENKINS, I.: “The Antique” en WILTON, A. (ed.): *Grand Tour. The Lure of Italy in the Eighteenth Century*. Catálogo de exposición. Londres. 1996. pp. 203-270.

castillos europeos, así como en las grandes mansiones británicas, representaba una embajada cultural y reflejaban las ambiciones sociales de aquellos que lo poseían⁶¹⁰.

Una de las primeras instalaciones ideales del *Apolo* fue en la Galería del duque de Richmond en Whitehall, donde en 1758 se ubicó una copia en mármol de Joseph Wilton⁶¹¹. Dos años más tarde Robert Adam había concedido especial prominencia a una copia del *Apolo* al colocarla en el ábside del Great Hall de Syon House⁶¹² y otra copia en mármol de Wilton se colocó en 1780 en Sledmere House en Yorkshire sobre un alto pedestal circular, el mismo tipo de basamento tenía la réplica colocada en la rotonda de Wörlitz⁶¹³.

Según Roettgen⁶¹⁴ la mayoría de las copias e interpretaciones realizadas durante el siglo XVIII se desvían de la realidad al representar la escultura sobre un pedestal redondo, como en Batoni o Panini por ejemplo, debido a que el plinto sobre el que apoya directamente el original también tenía esta forma, pero no así el alto pedestal sobre el que está que es cuadrangular. La altura del pedestal como se ha señalado anteriormente acentuaba la impresión de distancia y admiración en el espectador, pensamiento que se mantuvo en muchas de las instalaciones en que el *Apolo* estaba presente.

La idea de relación con un paisaje idílico que se ha destacado antes se ve en la copia de *Apolo* ejecutado por Charles Camerón colocada en la columnata del jardín de Pavlovsk⁶¹⁵ en 1783. En otros parques y jardines se colocaron más copias, como en el parque de Schönbrunn⁶¹⁶, donde en 1779 se instaló una *Apolo* de Johann Baptist Hagenauer que seguía el modelo de Versailles⁶¹⁷. Las ficciones pintadas o las elegantes instalaciones al aire libre del *Apolo* nos informan sobre el ideal estético del siglo XVIII respecto a la colocación de las estatuas⁶¹⁸.

Sin embargo existe una obra inspirada en el *Apolo* que resalta sobre todas las demás, y que merece una especial atención. Se trata de su *alter ego*, el *Perseo* esculpido por Canova (fig. 51) para sustituirla durante el tiempo que la escultura estuvo “secuestrada” en París. En una carta del escultor nacido en Possagno a Giacomo Zustinian Recanati del nueve de mayo de 1801, le refería que *in questi giorni ho terminato una statua, grande forse più che l’Apollo del*

⁶¹⁰ ROETTGEN, S.: en WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue*, op.cit. p. 262.

⁶¹¹ WHINNEY, M.(ed.): *Sculpture in Britain 1530-1830*. Harmondsworth. 1964, p. 138.

⁶¹² RYKWERT, J. y A.: *Robert und James Adam. Die Künstler und der Stil*. Stuttgart. 1987. p. 79.

⁶¹³ LULLIES, R.: “Charakter und Bedeutung der Antikensammlung des Fürsten Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau (1740-1817) in Wörlitz” en *Antikensammlungen im 18.Jahrhundert* BECK, H., BOL, P. C. y STEUBEN, H. von (ed.). Berlin. 1981. pp. 203 y 207.

⁶¹⁴ ROETTGEN, S.: en WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue*, op.cit. p. 255.

⁶¹⁵ MASSIE, S.: *Pavlovsk. The life of a Russian Palace*. Boston. 1990. p. 78.

⁶¹⁶ SCHELDLER, U. (ed.): *Die Statuenzyklen in den Schloßgärten von Schönbrunn und Nymphenburg*. Hildesheim. 1985. p. 75, lám. 40.

⁶¹⁷ FRANCASTEL, P.: *La sculpture de Versailles. Essai sur l’origine et l’évolution du goût français classique*. París. 1930. pp. 230-232.

⁶¹⁸ ROETTGEN, S.: en WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue*, op.cit. p. 260.

*Belvedere, rappresentante un Perseo trionfante, con la testa di Medusa in una mano e nell'altra la spada*⁶¹⁹. Además entre sus pertenencias se encontró una estampa francesa del *Apolo* vaticano con algunas anotaciones hechas a mano por el propio escultor⁶²⁰ (fig. 52) y que le debieron servir para la ejecución de su obra.

Con veintidós años el artista veneciano llegó a Roma, y como recoge en su diario, el primer día de su estancia en la Ciudad Eterna, el cinco de noviembre de 1779⁶²¹, se dirigió con su amigo el pintor Fontaine al Museo Pío Clementino, visita que le dejó profundamente impresionado. Canova había tenido la oportunidad de ver con anterioridad un vaciado del *Apolo del Belvedere* en el taller de un escultor inglés en Florencia así como en la colección de vaciados bien conocida por él que el abad Farsetti tenía en Venecia⁶²².

Habiendo recibido permiso del museo vaticano el dieciocho de noviembre de 1779 comenzó a dibujar el *Apolo* junto a su ya mencionado amigo Fontaine. Durante cuatro días estuvo dibujando hasta las ocho de la noche las estatuas del Belvedere, el veinticinco de noviembre anota en su diario *terminai il contorno dell'Apollo*, y al día siguiente fue a mostrárselo al embajador Girolamo Zulian en el Palazzo Venezia⁶²³. Seguramente esto era una obligación contraída con el embajador como ocurría con todos los jóvenes pensionados en Roma, que debían demostrar su actividad con algún modelo copiado⁶²⁴.

El cuatro de diciembre de 1779 conoció Canova en la embajada veneciana a un holandés al que llamaba Sig. Torte y que aconsejó al joven artista lo que éste estaba deseando oír, es decir que investigara por su cuenta sin dejar de tener en cuenta por supuesto las esculturas antiguas, *dopo il Pranzo mi ritorno a ricercare perche io sii venuto in Roma che naturalmente avevo delle opere qui a fare, io li risposi che ero venuto per vedere Roma e per istudiare lui mi risposi che io non debbo tralasciari di fare sempre opere d'invenzione guardando gia le regole delle statue Antiche*⁶²⁵.

No obstante Canova no quería imitar la escultura del *Apolo*, quería superarla, el escultor invitaba a observar sus obras junto a las de la Antigüedad, sin tener ningún temor a las

⁶¹⁹ Citado por PINELLI, A.: "Il Perseo del Canova" en *Piranesi e la cultura antiquaria. Gli antecedenti e il contesto*. Atti del Convegno 14-17 noviembre 1979. Roma. 1983, pp. 421-439. Aquí p. 421, n.1.

⁶²⁰ DEBENEDETTI, E. (ed.): "Nota ai disegni giovanili di Canova" en *Studi Canoviani*, Roma. 1973, p. 195.

⁶²¹ CANOVA, A.: *I Quaderni di Viaggio (1779- 1780)*. Recogido por BASSI, E. (ed.) Roma y Venecia. 1959. pp. 27 y ss.

⁶²² CANOVA, A.: *op.cit.* p. 18.

⁶²³ CANOVA, A.: *op.cit.* p. 42.

⁶²⁴ WINNER, M.: *Il cortile delle Statue*, *op.cit.* p. 231.

⁶²⁵ CANOVA, A.: *op.cit.* p. 48.

comparaciones⁶²⁶. De esta forma se podía ver junto a su *Perseo* en el Vaticano un vaciado de la escultura que en aquel tiempo estaba expuesta en París.

También Fernow y otros contemporáneos relatan el hecho de que el escultor contara en su taller con un vaciado del *Apolo* que situó junto al *Perseo* una vez acabado. De ello se desprende que a pesar de no haberlo querido reconocer se sentía desafiado por el ejemplar antiguo⁶²⁷.

El director de la Academia de Milán, Bossi, quiso comprar el *Perseo* para colocarlo en el Foro Napoleónico de la recién creada capital de la Galia Cisalpina⁶²⁸. El gorro frigio, a pesar de que Canova había aclarado que no había sido su intención darle ese significado, se veía en aquel momento como un símbolo malinterpretado de libertad política⁶²⁹. El Papa pagó 3000 ducados, más de lo ofrecido por el milanés, para que la estatua no saliera de Roma y ésta ocupó inmediatamente la hornacina del *Apolo del Belvedere*.

En 1803 la duquesa polaca Waleria Tarnowski decía que *en el mismo nicho, donde había estado el Apolo, se ha atrevido Canova a colocar su Perseo. Este tiene mucho del Apolo, su belleza, su orgullo, su nobleza. Pero éste es un héroe, es un hombre. El Apolo es un Dios*⁶³⁰.

Como encargo de la misma duquesa el escultor realizó una reducción del *Perseo* por la que recibió el mismo dinero que por el mármol del Vaticano, tres mil ducados⁶³¹, y que hoy se conserva en el Metropolitan Museum de Nueva York.

También Thorwaldsen se habría fijado en el Apolo para esculpir su *Jasón*⁶³². Fernow comparándolo con el *Perseo* de Canova lo describía como *der Bildhauer Thorwaldsen aus Kopenhagen stellte damals das Model eines Jason der siegreich das goldene Widderfel zurückbringt, in der Grösse des Vatikanischen Apollo auf*⁶³³. Es palpable el carácter victorioso del personaje que con la mano izquierda sostiene el vellocino de oro y con la derecha una lanza que apoya sobre el hombro. Un tronco como refuerzo junto a la pierna derecha rememora el prototipo vaticano así como la correa que atraviesa el pecho para sujetar la vaina de la espada, que repite la del carcaj en el Apolo.

⁶²⁶ FERNOW, C.L.: *Über den Bildhauer Canova und dessen Werke*. Zürich. 1806. pp. 24- 25.

⁶²⁷ Para las comparaciones y la relación entre el Apolo y el Perseo ver PINELLI, A.: *op.cit.* pp. 425 y ss. y WINNER, M.: *Il cortile delle Statue, op.cit.* pp. 227-252.

⁶²⁸ WINNER, M.: *Il cortile delle Statue, op.cit.* p. 249.

⁶²⁹ WINNER, M.: *Il cortile delle Statue, op.cit.* pp. 249-250.

⁶³⁰ KACZMARZYK, D.: "Le Persée d'Antonio Canova de la Collection Tarnowski à Dzików" en *Bulletin du Musée National de Varsovie*, 1969, X, pp. 102-116. Aquí p. 112 .

⁶³¹ WINNER, M.: *Il cortile delle Statue, op.cit.* p. 250.

⁶³² LADENDORF, H.: *op.cit.* p. 47. SCHAPIRE, R.: "Der Apoll von Belvedere und seine Nachbildungen im 19. Jahrhundert" en *Monatsberichte für Kunstwissenschaft und Kunsthandel*. 1902, nº 2, pp. 323-326. EINEM, H.von.: *Thorwaldsens Jason. Versuch einer historischen Würdigung*. München. 1974.

⁶³³ FERNOW, C. L.: *op.cit.* pp. 198-199 (en la anotación)

También durante todo el siglo XIX y formando pareja con la *Diana Cazadora del Louvre*, con la que se relacionó mucho tiempo, proliferaron las copias del *Apolo* en distintos materiales. Así hay por ejemplo una copia en bronce en los jardines de la Malmaison, otra en mármol en los jardines de Chatsworth y en Saint-Cloud, en escayola en la galería londinense de John Nash⁶³⁴ y otras muchas que se dispersaron tanto por colecciones de amantes del arte, academias y más tarde por gipsotecas y universidades.

⁶³⁴ HASKELL, F. y PENNY, N.: *op.cit.* p. 168.

1d.- IMPRESIONES Y PENSAMIENTOS SOBRE EL APOLO DEL BELVEDERE

Desde que había sido encontrado en el siglo XV, el *Apolo* fue una figura literariamente muy glosada y no dejó de generar escritos y comentarios en todos aquellos que tenían la oportunidad de contemplarla.

Para saber la repercusión que esta estatua tuvo en su tiempo y los pensamientos e impresiones que despertó en eruditos y amantes del arte, de la que consideraron era la mayor obra maestra escultórica que se había hecho hasta el momento, es fundamental conocer principalmente la opinión de Winckelmann.

Winckelmann llegó a Roma a finales de 1755 e inmediatamente se puso en contacto con su compatriota el también pensionado por el rey de Polonia, Anton Rafael Mengs⁶³⁵, que junto a su esposa, Margarita Guazzi, acogieron al recién llegado en su casa, instalándole en la buhardilla del palazzo Zuccari⁶³⁶, cerca de Santa Trinità dei Monti. Durante sus primeros meses en la ciudad, el pintor era la única persona que frecuentaba⁶³⁷ y de esta manera se fue fraguando entre los dos una amistad que regalaría muchas páginas de teoría y erudición a la historia del arte y a la arqueología, Además esta relación debió abrirle a Winckelmann muchas puertas en los círculos más refinados de la ciudad y le permitió ponerse en contacto con los personajes más instruidos de su sociedad.

El primer año lo dedicó a la contemplación estética, las visitas artísticas y a los estudios arqueológicos, que le ayudaron más tarde a redactar su *Geschichte der Kunst des Altertums*, obra cumbre y compendio de todos sus trabajos. Los cargos que detentó como bibliotecario de la Biblioteca Vaticana y posteriormente como presidente de las Antigüedades de Roma, así como el mecenazgo del cardenal Albani, posibilitaron que conociera y tuviera al alcance las obras más importantes que se atesoraban en aquel momento en Roma.

Pero centrémonos en el tema que concierne a este capítulo, Winckelmann creía que el *Apolo del Belvedere* se hallaba entre las estatuas llegadas de Grecia en época de Nerón, seguramente porque una teoría anterior, todavía repetida a finales del siglo XVIII, sostenía que Augusto la había hecho traer desde el emplazamiento del oráculo de Apolo en Delfos⁶³⁸. Para él la perfección del *Apolo del Belvedere* le llevaba a pensar que era una obra griega y le dedicó una amplia descripción que Zeller recoge y estudia exhaustivamente en *Winckelmanns*

⁶³⁵ WINCKELMANN, J.J.: *Lettere italiane*. ZAMPA, G. (ed.). *op.cit.* p. XVI.

⁶³⁶ HOWARD, S.: "An Antiquarian Handlist and Beginnings of the Pio-Clementino" en *Eighteenth-Century Studies*. 1973, vol. 7, nº 1, pp. 40-61. Aquí p. 48.

⁶³⁷ WINCKELMANN, J.J.: *op.cit.* ZAMPA, G. (ed.). *op.cit.* p. XVII.

⁶³⁸ RICHARDSON, J.: *An Account of some of the Statues, Bas-reliefs, Drawings and Pictures in Italy*, etc. Londres. 1722. p. 276.

*Beschreibung des Apollo im Belvedere*⁶³⁹. En una carta dirigida a Friedrich Oeser el veinte de marzo de 1756 decía (...) *denn zur Bestimmung der Zeit, wenn die besten Statuen in Rom gemacht sind, werden die Untersuchungen in den Schätzen von Herculani vieles beytragen. So viel ist gewiß, daß ich werde suchen darzuthun, daß weder der Apollo, noch der Torso, ja vielleicht auch der Laocoon nach Augusti Zeiten gemacht sind. Herr Mengs spannet mir die Saiten bey meiner unter Händen habenden Arbeit so hoch, daß ich nicht weiß, ob ich ihm und mir selbst werde ein Genüge thun können*⁶⁴⁰.

Winckelmann tuvo ocasión de visitar con libertad los tesoros del vaticano antes de su primera audiencia con el papa Benedicto XIV, el diecisiete de enero de 1756, a través del médico de cámara Laurenti, al que a su vez se lo había presentado y recomendado el también médico de cámara, Ludovico Bianconi⁶⁴¹. En una carta a Wille datada en esas fechas⁶⁴², deja constancia de que había concebido ya el plan de presentar un “pequeño trabajo” a través de las descripciones de las estatuas vaticanas que irían acompañadas de grabados.

Él mismo decía que *die erste Arbeit, an welche ich mich in Rom machete, war, die Statuen im Belvedere, nämlich den Apolo, den Laocoon, den so genannten Antinous und diesen Torso, als das Vollkommenste der alten Bildhauerey, zu beschreiben*⁶⁴³. De esta manera nombraba aquí las estatuas que de hecho describiría más tarde en la *Geschichte der Kunst des Altertums*.

Hay tres textos que son fundamentales para el estudio de la descripción del *Apolo del Belvedere* de Winckelmann. Por una parte está el cuaderno manuscrito que se encontraba entre sus posesiones a su muerte y que hoy se conserva en la Biblioteca della Società Colombaria en Florencia⁶⁴⁴. El hoy conocido como “Florentiner Nachlaßheft” fue descubierto por Justi y publicado por él mismo en 1871 en los *Preußische Jahrbücher*, el cual consta de ciento noventa y dos páginas escritas por ambas caras⁶⁴⁵.

Existe otro texto conservado en París que consta de los volúmenes nº 56 a nº 71 del *Fonds Allemand* de la *Bibliothèque Nationale*, cuyas páginas numeradas por el propio Winckelmann como 70r hasta 79v del volumen nº 57 contienen la descripción del *Apolo*⁶⁴⁶. Este manuscrito a la muerte de Winckelmann pasó por disposición testamentaria a manos de su amigo y

⁶³⁹ ZELLER, H.: *Winckelmanns Beschreibung des Apollo im Belvedere*. Zürich. 1955.

⁶⁴⁰ WINCKELMANN, J.J.: *op.cit.* (edición de 1952-1957) vol. I, nº 136, p. 213.

⁶⁴¹ WINCKELMANN, J.J. *op.cit.* (edición de 1968) vol. I p. 197, citado por ROETTGEN, S.: en WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue, op.cit.* n. 5.

⁶⁴² WINCKELMANN, J.J.: *op.cit.* (edición de 1952-1957) vol. I, nº 126, p. 200.

⁶⁴³ WINCKELMANN, J.J. *op.cit.* (edición de 1968) p. 169 en “Beschreibung des Torso im Belvedere” citado por OSTERKAMP, E.: “Winckelmann Beschreibungen in der Geschichte der Kunst des Altertums” en WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue, op.cit.* pp. 443-458. Aquí n. 5.

⁶⁴⁴ Así lo recoge Zeller en su estudio. Archivo nº IV-II-II- 52.

⁶⁴⁵ ZELLER, H.: *op.cit.* p. 37.

⁶⁴⁶ ZELLER, H.: *op.cit.* pp. 37-38.

protector el cardenal Albani y de él pasó a la biblioteca Vaticana. Cuando los franceses tomaron las esculturas del Belvedere como resultado del Tratado de Tolentino decidieron llevarse también este manuscrito, con la explicación de las mismas, que pasó a la Bibliothèque Nationale en 1801⁶⁴⁷.

Estos dos textos serían los trabajos iniciales que le conducirían a la elaboración definitiva de la *Geschichte der Kunst des Altertums*, donde la descripción de estas estatuas formaba una parte fundamental dentro de sus teorías. El cuaderno florentino está datado por el propio autor como *Miscellanea Romana inchoata mense Nov. 1755*⁶⁴⁸ es decir muy poco tiempo después de su llegada a Roma. Él mismo explica en su correspondencia como desde el momento en que pudo, visitó asiduamente el *cortile* del Belvedere para contemplar las esculturas que le emocionaban tanto⁶⁴⁹.

Al inicio de 1756 empezó con los trabajos preparatorios para sus *Beschreibungen*, visitando directamente las piezas y consultando la antigua bibliografía, que iba incluyendo en su cuaderno⁶⁵⁰. Este manuscrito florentino era el germen de su obra y un intento de desarrollar una formulación para sus estudios sobre el arte antiguo. En él anotó sus ideas en un estilo bastante duro que continuaría en el tiempo y que se reflejaría en sus demás publicaciones de una forma más literaria⁶⁵¹.

Para Winckelmann el *Apolo* encarnaba *den Gott und das Wunder der alten Kunst*⁶⁵², es decir no era sólo una obra de arte en mármol, sino que era al mismo tiempo el ideal de belleza y el símbolo del renacimiento del arte antiguo⁶⁵³. Las palabras con que lo describe el historiador del arte alemán se han convertido en unas páginas clásicas en la literatura de la teoría artística del siglo XVIII, y aunque en este siglo este tipo de descripciones eran frecuentes, para acercar las imágenes a aquellos que no podían verlas al natural, Winckelmann en la suya no se limita a explicar los rasgos externos de una obra, sino que intentó introducir al lector en el mundo del concepto que el artista había intuitido.

De esta manera representaba el autor la estatua: *Die Statue des Apollo ist das höchste Ideal der Kunst unter allen Werken des Alterthums, welche der Zerstörung derselben entgangen sind. Der Künstler derselben hat dieses Werk gänzlich auf das Ideal gebaut, und er hat nur*

⁶⁴⁷ TIBAL, N.: *Inventaire des manuscrits de Winckelmann déposés à la Bibliothèque Nationale*. París. 1911. p. 7, citado por ZELLER, H.: *op.cit.* p. 35.

⁶⁴⁸ KUNZE, M.: "Winckelmann Beschreibungen im Lichte des Florentiner Nachlassheftes" en WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue. op.cit.* pp.431-441. Aquí n. 15.

⁶⁴⁹ Ya se ha visto como Winckelmann pagaba una propina cada vez que deseaba ver las esculturas del Belvedere, algo que debía ser bastante frecuente. Ver nota 586 del presente capítulo.

⁶⁵⁰ KUNZE, M.: en WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue, op.cit.* p. 433.

⁶⁵¹ KUNZE, M.: en WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue, op.cit.* p. 441.

⁶⁵² WINCKELMANN, J.J *op.cit.* (edición de 1968) p. 273.

⁶⁵³ ROETTGEN, S.: en WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue, op.cit.* p. 255.

eben so viel von der Materie dazu genommen, als nöthig war, seine Absicht auszuführen und sichtbar zu machen. Dieser Apollo übertrifft alle andere Bilder desselben so weit, als der Apollo des Homer den, welchen die folgenden Dichter malen.

Ueber die Menschheit erhaben ist sein Gewächs, und sein Stand zeuget von der ihn erfüllenden Größe. Ein ewiger Frühling, wie in dem glücklichen Elysien, bekleidet die reizende Männlichkeit vollkommener Jahre mit gefälliger Jugend, und spielt mit sanften Zärtlichkeiten auf dem stolzen Gebäude seiner Glieder.

Gehe mit deinem Geiste in das Reich unkörperlicher Schönheiten, und versuche ein Schöpfer einer Himmlischen Natur zu werden, um dem Geist mit Schönheiten, die sich über die Natur erheben, zu erfüllen: denn hier ist nichts Sterbliches, noch was die Menschliche Dürftigkeit erfordert.

Keine Adern noch Sehnen erhitzen und regen diesen Körper, sondern ein Himmlischer Geist, der sich wie ein sanfter Strohm ergossen, hat gleichsam die ganze Umschreibung dieser Figur erfüllet.

Er hat den Python, wider welchen er zuerst seinen Bogen gebraucht, verfolgt, und sein mächtiger Schritt hat ihn erreicht und erlegt.

Von der Höhe seiner Genugsamkeit geht sein erhabener Blick, wie ins Unendliche, weit über seinen Sieg hinaus: Verachtung sitzt auf seinen Lippen, und der Unmuth, welchen er in sich zieht, blähet sich in den Nüsten seiner Nase, und tritt bis in die stolze Stirn hinauf. Aber der Friede, welcher in einer seligen Stille auf derselben schwebet, bleibt ungestört, und sein Auge ist voll Süßigkeit, wie unter den Musen, die ihn zu umarmen suchen.

In allen uns übrigen Bildern des Vaters der Götter, welche die Kunst verehret, nähert er sich nicht der Größe, in welcher er sich dem Verstande des Göttlichen Dichters offenbarete, wie hier in dem Gesichte des Sohnes, und die einzelnen Schönheiten der übrigen Götter treten hier, wie bey der Pandora, in Gemeinschaft zusammen. Eine Stirn des Jupiters, die mit der Göttinn der Weisheit schwanger ist, und Augenbranen, die durch ihr Winken ihren Willen erklären: Augen der Königin der Göttinnen mit Großheit gewölbet, und ein Mund, welcher denjenigen bildet, der dem geliebten Branchus die Wollüste eingeflößet.

Sein weiches Haar edler Weinreben, gleichsam von einer sanften Luft bewegt, um dieses göttliche Haupt: es scheint gesalbet mit dem Oel der Götter, und von den Gratien mit holder Pracht auf seinem Scheitel gebunden.

Ich vergesse alles andere über dem Angliche dieses Wunderwerks der Kunst, und ich nehme selbst einen erhabenern Stand an, um mit Würdigkeit anzuschauen. Mir Verehrung scheint sich meine Brust zu erweitern und zu erheben, wie diejenige, die ich wie vom Geiste der

Weisßagung aufgeschwellet sehe, und ich fühle mich weggeruckt nach Delos und in die Lycischen Hayne, Orte, welche Apollo mit seiner Gegenwart beehrete: denn mein Bild scheint Leben und Bewegung zu bekommen, wie des Pygmalions Schönheit. Wie ist es möglich, es zu malen und zu beschreiben. Die Kunst selbst müßte mir rathen, und die Hand leiten, die ersten Züge, welche ich hier entworfen habe, künftig auszuführen.

*Ich lege den Begriff, welchen ich von diesem Bilde gegeben habe, zu dessen Füßen, wie die Kränze derjenigen, die das Haupt der Gottheiten, welche sie krönen wollten, nicht erreichen konnten*⁶⁵⁴.

⁶⁵⁴ WINCKELMANN, J. J.: *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Dresde. 1764. pp. 70r y ss. WINCKELMANN, J. J.: *Historia del Arte de la Antigüedad*. Introducción y traducción al español de Manuel Tamayo Benito. Madrid. 1989. pp. 481 y ss.

La más sublime de todas las estatuas que han podido escapar del furor de los bárbaros y llegar a nosotros es, sin disputa alguna, la de Apolo. Aquí sí que se puede decir que el artista ha realizado una figura puramente ideal, no empleando más materia que la imprescindible para ejecutar y representar su idea.

Lo mismo que la descripción hecha por Homero de este dios aventaja a todas cuantas han intentado después otros poetas, igualmente esta estatua supera a todas las demás representaciones de Apolo.

Su talla es algo superior a la normal del hombre, y su actitud refleja la grandeza divina que le llena. Su bello cuerpo se halla revestido con una amable juventud mantenida por una primavera tal como la que reina en los afortunados Campos Eliseos, que brilla con dulzura entre la orgullosa textura de sus miembros. Para sentir todo el mérito de esta obra maestra del Arte es preciso penetrarse de la belleza intelectual y llegar a ser algo así como creador de la naturaleza celestial; pues en esta figura no hay nada que sea mortal, nada que esté sujeto a las necesidades de la Humanidad. Las formas de este cuerpo no se hallan alteradas por ninguna clase de venas, ningún nervio las agita, toda la figura parece animada de un espíritu celestial que circula por todos los contornos de la misma como un suave hálito.

El dios acaba de perseguir a la serpiente pitón contra la que ha tendido su arco temible; en medio de su veloz carrera, la ha alcanzado, la ha herido con su flechazo mortal. Convencido de todo su poder y como sumido en una dicha concentrada, su augusta mirada se dirige a lo lejos, hacia el infinito y va mucho más allá de su victoria.

En sus labios se muestra el desdén; su indignación inflama al mismo tiempo sus fosas nasales, subiéndole hasta las cejas; pero en su frente se halla reflejada una paz inalterable, su mirada está llena de calma y de dulzura, como si le estuvieran acariciando las musas.

De todas las figuras que nos quedan de Júpiter no hay ninguna en la que el padre de los dioses se aproxime a aquella majestad con que se presentó en la inteligencia de Homero; pero en los rasgos del Apolo de Belvedere se encuentran reunidos todos los rasgos de todas las demás bellezas individuales de las restantes divinidades, lo mismo que en la belleza de Pandora.

La frente de este Apolo es la de Júpiter, conteniendo en su interior a la diosa de la sabiduría; sus cejas, con el movimiento que las caracteriza, anuncian una voluntad suprema; sus ojos son los grandes ojos de la reina de las diosas, arqueados con dignidad, y su boca es una imagen de la del bello Branco, en la que respiraba la voluptuosidad.

Parecida a los tiernos tallos de la vid, su cabellera flota alrededor de su cabeza como si la agitase el dulce sopro del Céfito. Parece perfumada por la esencia de los dioses, y se encuentra sujeta con encantadora brillantez en lo alto de la cabeza por la misma mano de las Gracias.

Cuando yo contemplo esta maravilla del Arte me olvido de todo el universo, y mi espíritu adopta una disposición sobrenatural capaz de juzgarla con dignidad. De la admiración paso al éxtasis: siento cómo mi pecho se dilata y se eleva, como deben sentirlo todos los que se sientan inundados por el espíritu profético; me veo transportado a Delos y a los sagrados bosques de la Licia, lugares honrados por la presencia de Apolo: esta estatua parece animarse como antaño sucedió con la belleza surgida del cincel de Pigmalión.

Pero me es imposible describirte, inimitable obra maestra. Para ello sería preciso que el Arte mismo se dignase inspirarme y guiase mi pluma. Yo te ofrezco estos rasgos que mi lápiz acaba de trazar, lo mismo que aquellos que, llegados con la intención de coronar a los dioses, depositaban a sus pies las coronas, incapaces de alcanzar a su frente.

Indudablemente la manera en que Winckelmann interpreta la obra, nos hace tomar conciencia de la admiración que sentía por ella. Son muchas las ideas que se manifiestan en este texto⁶⁵⁵ acerca del *Apolo* y que como se ha señalado Zeller estudia en detalle. Tras estas palabras de Winckelmann todo nos hace pensar que sus ideas estéticas a pesar de pertenecer al marco de la Ilustración se vieron desbordadas por el platonismo. En este filósofo descubrió el órgano para la comprensión del arte antiguo, o mejor dicho, para el redescubrimiento del arte griego.

En su obra se limitó a exponer las ideas de Aristóteles y Platón sobre lo bello, y su gran aportación consistió en infundir una luz nueva a la contemplación y al estudio crítico de la obra de arte, remontándose hasta la esencia misma de la belleza. Para el erudito alemán el *Apolo del Belvedere* seguiría el ideal platónico de seleccionar las partes más hermosas para crear un todo absoluto. Además la hacía llegar a la perfección absoluta al suponerla compuesta de los rasgos de mayor belleza del resto de los dioses.

De esta manera el *Apolo* alcanzaba el ideal de belleza, así como el ideal de inalterable juventud, de *eterna primavera* que los artistas se proponían expresar, pues era análogo a la idea de la inmutabilidad de un ser supremo, ya que no había nada más atractivo para la imaginación que el estado de una eterna juventud. Los artistas, para Winckelmann, seguían métodos diferentes según quisieran representar una divinidad, un héroe o un simple mortal. El *Apolo* simbolizaba el ideal absoluto, la esencia de la belleza del platonismo.

Para los hombres a los que se otorgaba la más alta dignidad dentro del género humano, es decir los héroes, los artistas animaban sus músculos, dándoles un realce especial e introducían en el juego de los músculos la mayor variedad posible. Sin embargo los artífices utilizaban un método más empírico para la representación de los hombres comunes, en los que no buscaban un ideal de belleza sino una imagen más cercana a la realidad.

Para ilustrar la forma en que los autores caracterizaban a los héroes, Winckelmann cita al *Laocoonte* y la compara a pesar de su gran calidad técnica, como él reconoce en otros pasajes, con la sublimidad del *Apolo del Belvedere*: (...) *Noch deutlicher aber läßt sich dieses zeigen an den Muskeln am Laokoon, welcher eine durch das Ideal erhöhte Natur ist, verglichen mit diesem Teile des Körpers an vergötterten und göttlichen Figuren, wie der Hercules und Apollo im Belvedere sind. Die Regung dieser Muskeln ist am Laokoon Über die Wahrheit bis zur Möglichkeit getrieben, und sie liegen wie Hügel, die sich ineinander schließen, um die höchste Anstrengung der Kräfte im Leiden und Widerstreben auszudrücken. (...) Im Apollo, dem Bilde der schönsten Gottheit, sind diese Muskeln gelinde und wie ein geschmolzen Glas*

⁶⁵⁵ Ver ZELLER, H.: *op.cit.* para profundizar en el tema.

*in kaum sichtbare Wellen geblasen und werden mehr dem Gefühle als dem Gesichte offenbar.*⁶⁵⁶

Para el historiador alemán, el *Apolo* no respondía sólo a una imagen real de la verdad sino que obedecía a una evolucionada idea del artista. A través de la interpretación de fuertes músculos y tendones, así como la renuncia a otros elementos innecesarios, los artistas de los grandes tiempos podían expresar *eine größere Zärte und Schönheit*, es decir una mayor ternura y belleza⁶⁵⁷.

Sin embargo hay que señalar que la descripción que da del *Apolo* no está en relación, al menos no explícitamente, con el concepto de evolución histórica que Winckelmann formuló en su *Geschichte der Kunst des Altertums*, y que se basaría para él en dos circunstancias extraordinarias que propiciaron el nacimiento del arte griego. Estas son la libertad política de las ciudades-república griegas y el clima mediterráneo que dieron como resultado el florecimiento de un arte que según el autor se podía dividir en una secuencia de cuatro fases: estilo más antiguo, estilo sublime, estilo bello y estilos de imitación y decadencia⁶⁵⁸.

Winckelmann al enfrentarse a las obras de arte antiguo no pretendía una mera recopilación de datos, como era habitual hasta ese momento, para presentarlos simplemente yuxtapuestos, sino una interpretación y comprensión del arte como manifestación de la cultura de un momento histórico determinado. Él introdujo un nuevo esquema que será, a partir de él, el esquema canónico en la interpretación de la evolución de los estilos.

Pero aunque Winckelmann era la autoridad indiscutible dentro de la historia científica del arte antiguo, hemos visto y veremos, como otros muchos artistas, literatos, eruditos, amantes del arte o simplemente viajeros, dejaron también sus impresiones y comentarios en torno al *Apolo*.

Cuando Goethe decide emprender el viaje a Italia, que le ayudaría a comprender y amar en mayor medida el arte, cuenta con el que sería un fiel y útil compañero de viaje, el libro *Geschichte der Kunst des Altertums*, con el que podría interpretar las obras que en su recorrido iba descubriendo.

⁶⁵⁶ WINCKELMANN, J.J.: *op. cit.* (1764). (...) *Un ejemplo más claro se tiene en la musculatura del Laocoonte, cuya naturaleza se halla exaltada por el ideal, lo que podemos ver al comparar las mismas partes del cuerpo de esta estatua y de cualquiera de las figuras deificadas o divinas, como, por ejemplo, el Hércules o el Apolo de Belvedere. En el Laocoonte, el movimiento de los músculos ha sido forzado hasta más allá de lo real y casi hasta lo imposible; sus músculos están amontonados como colinas, sus ángulos entran unos en otros, para expresar el mayor esfuerzo posible de las facultades humanas de su resistencia al dolor. (...) En el Apolo, imagen del más bello de los dioses, los músculos presentan la mayor delicadeza; pueden ser comparados a la ondulación que formaría un leve céfiro sobre una pasta vítrea en fusión; son más sensibles al tacto que a la vista.* (edición española) p. 204.

⁶⁵⁷ KUNZE, M.: en WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue*, *op.cit.* p. 436.

⁶⁵⁸ WINCKELMANN, J.J.: (edición de Madrid, 1989) pp. 281-301.

En su diario hablaba de la nueva edición de dicha obra que Carlo Fea había traducido al italiano, cuya segunda edición apareció en 1786 y que el poeta alemán se apresuró a comprar. *Winckelmanns Kunstgeschichte, übersetzt von Fea, die neue Ausgabe, ist ein sehr brauchbares Werk, das ich gleich angeschafft habe, und hier am Orte in guter, auslegender und belehrender Gesellschaft sehr nützlich finde.*⁶⁵⁹

La admiración que sentía por su compatriota se refleja claramente en sus palabras y la influencia que en él tuvieron sus teorías son palpables en su relato: *Heute früh fielen mir Winckelmanns Briefe, die er aus Italien schrieb in die Hand. Mit welcher Rührung hab'ich sie zu lesen angefangen! Vor ein und dreißig Jahren, in derselben Jahrszeit kam er, ein noch ärmerer Narr als ich, hierher, ihm war es auch so Deutsch Ernst um das Gründliche und Sichre der Altertümer und der Kunst. Wie brav und gut arbeitete er sich durch! Und was ist mir nun aber auch das Andenken dieses Mannes auf diesesme Platze!*⁶⁶⁰

Aunque Goethe ya había tenido oportunidad de conocer algunas obras de la Antigüedad a través de los vaciados que había visto en Mannheim, reconocía que el original del *Apolo* era mejor que cualquier copia de éste que se hubiera realizado y explicaba como *In St. Peter habe ich begreifen lernen, wie die Kunst sowohl als die Natur alle Maßvergleichung aufheben kann. Und so hat mich Apoll von Belvedere aus der Wirklichkeit hinausgerückt. Denn wie von jenen Gebäuden die richtigsten Zeichnungen keinen Begriff geben, so ist es hier mit dem Original von Marmor, gegen die Gypsabgüsse, deren ich doch sehr schöne früher gekannt habe.*⁶⁶¹ Esta es la primera ocasión que Goethe hace mención del *Apolo*, al fin lo ha conocido en el *cortile* del Belvedere, pero no será la última vez que nos hable de él y que repita la idea de la supremacía del mármol.

Ich fange, nun schon an die besten Sachen zum zweitenmal zu sehen, wo denn das erste Staunen sich in ein Mitleben und reineres Gefühl des Wertes der Sache auflöst. Um den

⁶⁵⁹ GOETHE, J. W.: *Italianische Reise*. BEYER, A. y MILLER, N. (ed.) Múnich. 1992. p. 174. *La nueva edición de la Historia del Arte de Winckelmann, traducida por Fea, es una obra muy aprovechable que me he procurado de inmediato; me está siendo de mucha utilidad cuando la consulto en compañía de personas cultivadas dispuestas a dar explicaciones y a instruir a uno en lo que haga falta. Viajes italianos.* Traducción al español de Manuel Scholz Rich. Madrid. 2001. p. 153.

⁶⁶⁰ GOETHE, J.W.: *op. cit.* p. 175. *Esta mañana han caído en mis manos las cartas que Winckelmann escribió desde Italia. ¡Con cuánta emoción he iniciado su lectura! Hace treinta y un años que llegó aquí, en la misma estación que yo, un pobre loco, quizás aún más que yo; él tomaba también muy en serio, conforme a la idiosincrasia alemana, aquello que hay de esencial y cierto en las antigüedades y el arte. ¡Cuánto se esforzaba! ¡Y cuánto significa ahora para mí el recuerdo de ese hombre en este lugar!* (edición de Madrid, 2001) p. 154.

⁶⁶¹ GOETHE, J.W.: *op. cit.* p. 157. *En San Pedro he comprendido finalmente que el arte, al igual que la naturaleza, puede superar toda comparación. Y, así, el Apolo del Belvedere me ha transportado más allá de la realidad, porque ni los dibujos más precisos nos proporcionan una noción de aquellos monumentos ni los moldes de yeso – entre los cuales yo he admirado en el pasado algunos muy hermosos – hacen justicia al original de mármol.* (edición de Madrid, 2001) p. 140.

*höchsten Begriff dessen was die Menschen geleistet haben in sich aufzunehmen, muß die Seele erst zur vollkommenen Freiheit gelangen. Der Marmor ist ein seltsames Material, deswegen ist Apoll von Belvedere im Urbilde so grenzenlos erfreulich, denn der höchste Hauch des lebendigen, jünglingsfreien, ewig jungen Wesens, verschwinder gleich im besten Gipsabguß.*⁶⁶²

La honda emoción que produjo en él el conocimiento de las más grandes obras de arte, entre las que destaca el *Apolo*, lo dejó en un estado seguramente similar al que muchos describían como éxtasis. *Doch immer sind mir noch diese herrlichen Gegenstände wie neue Bekanntschaften. Man hat nicht mit ihnen gelebt, ihnen ihre Eigentümlichkeit nicht abgewonnen. Einige reißen uns mit Gewalt an sich, daß man eine Zeitlang gleichgültig, ja ungerecht gegen andere wird. So hat z.B. das Pantheon, der Apoll von Belvedere, einige kolossale Köpfe, und neuerlich die sixtinische Kapelle, so mein Gemüt eingenommen, daß ich daneben fast nichts mehr sehe. Wie will man sich aber, klein wie man ist, und ans Kleine gewohnt, diesem edlen, ungeheuren, gebildeten gleichstellen?*⁶⁶³

Cuando Goethe conoce a Sir William Hamilton, el embajador inglés en Nápoles, éste se había enamorado de una joven inglesa, Harte, de la que el poeta comenta, *Er (Hamilton) findet in ihr alle Antiken, alle schöne Profile der Sicilianischen Münzen, ja den Belvederschen Apoll selbst*⁶⁶⁴, como vemos una vez más la personificación del dios aparece como ideal de belleza.

La escultura era tema de conversación entre el círculo de artistas e intelectuales que rodeaban al escritor, *Nun war eines Abends der Apoll von Belvedere als eine unversiegbare Quelle künstlerischer Unterhaltung wieder zum Gespräch gelangt und bei der Bemerkung, daß die Ohren an diesem trefflichen Kopfe doch nicht sonderlich gearbeitet seien, kam die Rede ganz natürlich auf die Würde und Schönheit dieses Organs, die Schwierigkeit ein schönes in der*

⁶⁶² GOETHE, J.W.: *op. cit.* pp. 177-178 *Ahora que empiezo a ver las mejores cosas por segunda vez, la primera sorpresa se disuelve en una participación en la obra y en un sentimiento más puro de su mérito. Para que el alma pueda albergar en su interior la idea más elevada de lo que los hombres han producido ha de alcanzar primero la libertad absoluta. El mármol es un material, por esta razón el Apolo del Belvedere original impresiona tan gratamente, mientras que el encanto supremo de este ser lleno de vida, libertad rozagante y eterna juventud desaparece de inmediato aun en las mejores reproducciones de yeso.* (edición de Madrid, 2001) p. 156.

⁶⁶³ GOETHE, J.W.: *op. cit.* pp. 173-174. *No obstante, sigue siendo como si acabara de conocer todos los objetos magníficos que me rodean. No he convivido con ellos, no acabo de entender sus peculiaridades. Algunos nos arrebatan con violencia, de manera que durante un tiempo somos indiferentes a otros, incluso injustos con ellos. Así por ejemplo, el Panteón, el Apolo del Belvedere, algunas cabezas colosales, y, hace poco, la capilla Sixtina se han apoderado con tanta fuerza de mi alma que apenas hay en ella sitio para algo más. Pero ¿cómo puede uno, pequeño como es y asimismo acostumbrado a lo pequeño, intentar equipararse con estas cosas, tan nobles, inmensas y civilizadas?* (edición de Madrid, 2001) p. 152.

⁶⁶⁴ GOETHE, J.W.: *op. cit.* p. 258. *En esta mujer encuentra (Hamilton) todas las antigüedades, todos los bellos perfiles de las monedas sicilianas, incluso el Apolo del Belvedere.* (edición de Madrid, 2001) , p. 232.

*Natur zu finden und es künstlerisch ebenmäßig nachzubilden.*⁶⁶⁵ Después de llegar a esta conclusión, en la misma reunión, Goethe le pide a un amigo, Schütz, que pose para él para tomar su oreja como modelo.

Mientras Goethe dibujaba, Reiffenstein, un marchante alemán, disertaba sobre que los artistas no debían abordar de entrada lo mejor, sino seguir un proceso de aprendizaje, en el que debían copiar primero a los Carracci de la Galería Farnesio, para pasar luego a Rafael y finalmente dibujar el *Apolo de Belvedere* tantas veces como fuera preciso hasta aprendérselo de memoria, pues de esta manera ya no cabía esperar nada superior⁶⁶⁶. Esta teoría seguiría la misma idea de evolución formativa que las academias artísticas estaban imponiendo en sus planes de estudios durante los siglos XVII y XVIII, en las que lo primordial era el paso progresivo de la copia de lo más sencillo a lo más complejo.

Goethe relata también una curiosa costumbre que se seguía en Roma por aquellos días. Esta era la de visitar por la noche los Museos, el Vaticano y el Capitolio, a la luz de las antorchas. En la ocasión que nos describe Goethe participaron extranjeros, artistas, entendidos y legos a los que se sumó Enrique Meyer, pintor e historiador del arte suizo muy admirado, del que el escritor decía seguía la senda segura abierta por Winckelmann y Mengs, y que dibujaba las estatuas a la manera de Seydelmann⁶⁶⁷, un discípulo de Mengs.

Meyer escribió un artículo sobre esta moda a la que Goethe hacía referencia: *Der Gebrauch, die großen Römischen Museen, zB das Mus: Pio-Clement: im Vatican, das Capitolische etc. beim Licht von Wachsfackeln zu besehen, scheint in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts noch ziemlich neu gewesen zu sein, indessen ist mir nicht bekannt, wann er eigentlich seinen Anfang genommen. Vorteile der Fackelbeleuchtung: Jedes Stück wird einzeln abgeschlossen von allen übrigen betrachtet, und die Aufmerksamkeit des Beschauers bleibt lediglich auf dasselbe gerichtet; dann erscheinen in dem gewaltigen wirksamen Fackellicht alle zarten Nüancen der Arbeit weit deutlicher,(...)die beleuchteten Teile treten heller hervor.*⁶⁶⁸ Meyer de todas aquellas obras que allí se podían observar en todo su

⁶⁶⁵ GOETHE, J.W.: *op. cit.* p. 491. *Una noche debatíamos sobre aquella fuente inagotable de diálogo artístico que es el Apolo del Belvedere, cuando el comentario de que las orejas en esa excelente cabeza no habían sido esculpidas de manera tan sobresaliente, llevó la conversación de manera natural hacia la dignidad y belleza de ese órgano, así como a la dificultad de encontrar en la naturaleza uno bello y reproducirlo de manera artística.* (edición de Madrid, 2001) p. 400.

⁶⁶⁶ GOETHE, J. W.: *op. cit.* p. 492. (edición de Madrid, 2001) pp. 400- 401 .

⁶⁶⁷ GOETHE, J.W.: *op. cit.* p. 523. (edición de Madrid, 2001) p. 431 informe de noviembre.

⁶⁶⁸ GOETHE, J. W.: *op. cit.* pp. 523-524. *La costumbre de visitar los grandes Museos de Roma, como el Museo Pio-Clementino, en el Vaticano, el del Capitolio, etc., a la luz de las antorchas, parece haber sido todavía bastante nueva el año ocho del pasado siglo, pero no sé decir a punto fijo cuándo comenzaría. Ventajas de la iluminación de las antorchas. Contéplase cada pieza por separado, con independencia de todas las demás, concentrándose en ella debidamente la atención del espectador; resaltan además, mucho más claramente a la potente luz de las antorchas todos los delicados matices del trabajo,*

esplendor destaca el *Laocoonte*, el *Apolo de Belvedere*, el *Antinoo*, el *Nilo*, el *Meleagro*. También Canova siguió la moda de ver las estatuas a la luz de las antorchas, y de igual modo resaltaba especialmente la espectacularidad que con este método alcanzaba la escultura del Apolo, *nella statua d'Apolo in particolare si vede a meraviglia*⁶⁶⁹.

Otras personas, en otros tiempos y en otros lugares quisieron dejar por escrito sus propias sensaciones ante el *Apolo del Belvedere*. El francés Raguenet, preceptor y secretario de un cardenal, a principios del siglo XVIII, había descrito el *Apolo* haciendo referencia a la religiosidad que irradiaba, que él explicaba por la función de culto que debió desempeñar originariamente: *On n'est pas étonné que les payens ayent adoré ces sortes d'images... l'Apollon par son air de grandeur, vous enlève, vous pénètre, et vous fait sentir les traits et les éclats d'une majesté plus que humaine, qu'il répand, pour ainsi dire, tout autour de lui.*⁶⁷⁰

Incluso proponía al *Apolo* como imagen de un ideal de belleza masculina *Que les femmes viennent le voir, et quelles disent si elles ne croient pas envisager véritablement un dieu, et si toutes les images qu'elles se sont jamais formées de la beauté de hommes ne sont pas fort au dessous de celle que leur présente cette Statue.*⁶⁷¹ Y en este sentido una viajera inglesa, que seguramente había leído a Raguenet vio en la estatua una imagen de Adán en el paraíso⁶⁷².

En la época de William Hogart se advirtieron un agrandamiento poco convencional y una prolongación de las piernas, que aumentaban el carácter imponente propio de un dios⁶⁷³ y el artista británico lo describía como una aparición sobrenatural. Por su parte Montesquieu en su viaje a Italia había tenido la impresión de que la estatua estaba suspendida en el aire debido a su ligereza⁶⁷⁴.

Desde la restauración de Montorsoli en el siglo XVI el *Apolo* había sido interpretado como un arquero, y la idea de que se tratara de un cazador se repitió frecuentemente pues se la relacionaba con la *Diana Cazadora* del Louvre con la que formó pareja tanto en el Musée Napoléon⁶⁷⁵ como en las numerosas copias que se hicieron de ambas para adornar jardines y completar colecciones.

(...)destacan con más fuerza las partes eliminadas.(...) p. 309. Incluido en la traducción de Rafael Cansinos Assens. Madrid. 1987.

⁶⁶⁹CANOVA, A.: *op.cit.* p. 113.

⁶⁷⁰RAGUENET, F.: *Les Monuments de Rome ou descriptions des plus beaux ouvrages de peinture, de sculpture et d'architecture qui se voyent à Rome, et aux environs etc.* Edición consultada, Londres. 1765. pp. 112-115.

⁶⁷¹RAGUENET, F.: *op.cit.* pp. 112-115.

⁶⁷²STARKE, M.: *Letters from Italy between the years 1792 and 1798.* Londres. 1800. p. 150.

⁶⁷³HOGARTH, W.: *The Analysis of Beauty.* Londres. 1753. p. 88.

⁶⁷⁴MONTESQUIEU, C. L. de: *Viaggio in Italia.* 1728. MACCHIA, G. y COLESANTI, M. (ed.). Bari. 1971. p. 200.

⁶⁷⁵FARINGTON, J.: *The Diary.* Londres. 1978. pp. 1820, 1831.

Ya a mediados del siglo XVII, Chantelou sugirió a Bernini que estas dos esculturas pertenecían al mismo artista.⁶⁷⁶ Y la idea de que en principio habían sido *concebidas convergiendo para asesinar a los hijos de Niobe* parece que ya se presintió a principios del siglo XIX⁶⁷⁷, considerando a las Nióbides víctimas más elevadas que la serpiente Pitón de Delfos.

El propio Visconti en su catálogo del Museo Pío Clementino ve otros posibles enemigos, más dignos y nobles, que un simple reptil: *Guarda egli il colpo delle sicure saette con una certa compiacenza, che mostra la soddisfazione delle divine sue ire. Ma contro chi ha vibrato gli strali? Non dubitano tutti di rispondere unanimamente, contro Pitone. Ma perchè non piuttosto contro gli Achei per vendicare l'oltraggio del suo sacerdote, vendetta memorabile, che è l'occasione della Iliade? Perchè non piuttosto contro l'infelice prole di Niobe, onde la materna offesa non resti inulta? Perchè non contro dell'infelice Coronide, che faceva essere il figlio di Giove geloso d'un uomo mortale? O contro gli empj giganti che ardivano cospirare contro il trono paterno? Tutti questi soggetti son più nobili e più degni d'essere immaginati che la morte d'un rettile; e il suo sguardo sollevato non sembra osservare un mostro che strisci sul suolo*⁶⁷⁸.

Milizia, teórico del siglo XVIII, defensor de la estética neoclásica y conocedor de las teorías de Mengs, repetía muchas de las ideas que se habían estado escuchando durante esta centuria, la iconografía, el gesto de la nariz y la boca, la ligereza que lo convertía en una figura etérea, y otras muchas imágenes y opiniones que debían ser bien conocidas por él.⁶⁷⁹

La importancia que tuvo el *Apolo* en el siglo XVIII queda también demostrada por el entusiasmo con que fue recibido en París, tras el Tratado de Tolentino. En un vaso de la manufactura de Sèvres (fig. 53) se representa la entrada en la ciudad de las estatuas del Vaticano en otoño de 1798, en la que el *Apolo* estaba personificado como un triunfador romano conduciendo su carro de caballos y saludando a la multitud. Este protagonismo y su simbología se acentuaron cuando con motivo de la visita de Napoleón al Louvre, el siete de noviembre de 1800, se colocó en su pedestal la siguiente inscripción: *la statue d'Apollon qui s'élève su ce piédestal, trouvée à Antium sur la fin du XVe siècle, placée par Jules II au Vatican au commencement du XVIe siècle, conquise l'an V de la République par l'Armée*

⁶⁷⁶ CHANTELOU, M.: *op.cit.* p. 202.

⁶⁷⁷ AMELUNG, W.: *The Museums and Ruins of Rome*. Londres. 1906. p. 264.

⁶⁷⁸ VISCONTI, E. Q.: *op.cit.* (1818) pp. 82-83.

⁶⁷⁹ MILIZIA, F.: *Dell'arte di vedere nelle Belle Arti del Disegno secondo i principii di Sulzer e di Mengs*. Venecia. 1781. pp. 12 y ss.

*d'Italie sous le commandement du général Bonaparte, a été fixée ici le 21 germinal an VIII (11.April.1800), première année de son Consulat*⁶⁸⁰.

Todavía más claramente lo expresó el “converso” anticuario Ennio Quirino Visconti, que tomaba el *Apolo* como un símbolo del Napoleón vencedor marchando sobre el machacado papado *l'Apollon depuis trois siècles au Belvedere du Vatican, faisait l'admiration de l'Univers, lorsqu'un héros guidé par la Victoire est venu l'en tirer, pour le conduire et le fixer à jamais sur les rives de la Seine*.⁶⁸¹

Este entusiasmo francés tuvo un efecto contrario para la escultura en Roma, pues cuando ésta regresó en 1815, no sólo la ciudad había cambiado sino que también el *Apolo* había perdido el aura que anteriormente había poseído. Había asimismo dos motivos principales que acentuaron la merma de su protagonismo. Uno de ellos fue la reinterpretación que se había escrito en el pedestal de París como trofeo de los vencedores y que recordaba algo que seguramente los romanos preferían olvidar. Además a su regreso al Vaticano estaba condicionada a la vecindad con el *Perseo* de Canova, que había ocupado su lugar durante más de diez años, y que había representado en su ausencia el ejemplo plástico de las diferencias entre la escultura antigua y la moderna⁶⁸².

Había opiniones, a decir verdad minoritarias, que criticaban y menospreciaban la obra, como Hazlitt⁶⁸³ o Bartolini⁶⁸⁴ y los jóvenes artistas franceses en Roma a finales del siglo XVIII se atrevían incluso a decir que era como un “nabo rallado”⁶⁸⁵. Sin embargo esta desestima no estaba generalizada, más bien al contrario, pues a pesar de que ya se sabía que era una copia romana, todavía en 1850, el *Apolo* se situaba, en círculos aún muy extensos, entre la media docena de las más grandes obras de arte del mundo⁶⁸⁶, y aunque viviera un momento de decadencia durante un cierto tiempo, lo cierto es que todavía hoy es una de las obras de la Antigüedad más apreciadas y elogiadas.

⁶⁸⁰ AULANIER, CH.: *Histoire du Palais et du Musée du Louvre. La Petite Galerie*. París. 1954. p. 73. Actualmente las inscripciones se encuentran en el Musée Carpeaux de París, citado por ROETTGEN, S.: en WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue, op.cit.* n. 162.

⁶⁸¹ AULANIER, CH.: *op.cit.* p. 73.

⁶⁸² ROETTGEN, S.: en WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue, op.cit.* p. 274.

⁶⁸³ HAZLITT, W.: *Notes of a Journey through France and Italy*. Londres. 1826. pp. 148 y 260.

⁶⁸⁴ TINTI, M.: *Lorenzo Bartolini*. Roma. 1936. vol. I, p. 217.

⁶⁸⁵ HASKELL, F.: *Rediscoveries in Art*. Londres. 1976. p. 6.

⁶⁸⁶ HASKELL, F. y PENNY, N.: *op. cit.* p. 168.

1e.- EL GUSTO DE MENGES POR EL *APOLO DEL BELVEDERE* Y SU VACIADO EN MADRID.

En los *Pensamientos de Mengs sobre los grandes pintores Rafael, Corregio, Tiziano y los Antiguos*, el pintor hacía referencia a la obra del Belvedere en el capítulo sobre el *Diseño de los Antiguos*, y escribía que *he dicho que los Antiguos tuvieron tres Gustos ó maneras diferentes, á saber, el seco, el grande y el bello. Hablaré solamente de este último, porque es el único que merece ser imitado*⁶⁸⁷. Y como él señalaba había seleccionado cuatro esculturas de las más famosas para examinar el tema, éstas eran el *Apolo* del Belvedere para analizar la soltura y elegancia, el *Laocoonte* para el género alterado, el *Hércules* para el robusto, y el *Gladiador* para la simplicidad.

Y finalmente añadía también el *Torso de Belvedere por lo sublime*, pues en él estaba unido el ideal con la belleza y la verdad.

Comenzando por el *Apolo* decía que: *en el Apolo se ven la expresión, la nobleza, y todos los demás atributos de la perfeccion; (...) hallamos en ella la elegancia, la union y la harmonía de los contornos, y un caracter dominante tan perfectamente executado, que no hay diferencia del de un contorno á otro, ni del de una forma al de otra, desde la mayor hasta la menor extremidad del dedo del pie. Quando digo que las formas son uniformes quiero decir, que si una forma convexâ es grande, deben ser grandes todas las demás formas convexâs de la figura: y lo mismo se entiende de las cóncavas y rectas: y como todas las líneas de los contornos se componen de estos tres, no puede haber otra diferencia entre ellos mas que la de caracter que se les dá. Por exemplo, el Apolo se compone todo de líneas convexâs muy suaves, de ángulos obtusos muy pequeños, y de llanuras; pero dominan las formas convexâs suaves. Como el caracter de esta figura divina debe expresar la fuerza, la nobleza y la delicadeza, el Autor de ella demostró la primera por los contornos convexôs, la segunda por la uniformidad de ellos, y la tercera por las líneas ondeadas. Los ángulos obtusos, y las ligeras inflexiones forman la línea ondeada, y con la union de ellos se muestra la suficiente fuerza y nobleza.*⁶⁸⁸

El hecho de que Mengs lo incluyera como una de las cuatro obras más célebres de la Antigüedad para explicar su teoría sobre el diseño de los antiguos, nos demuestra la estima y el interés que el pintor sentía hacia ella. Una muestra más del alto valor que otorgaba a la escultura es significativa por el hecho de que quisiera incluirla entre los vaciados de su

⁶⁸⁷ MENGES, A. R.: *op.cit.* p. 150.

⁶⁸⁸ MENGES, A. R.: *op.cit.* pp. 150-151.

colección, como sabemos por su correspondencia, así como por la presencia aún hoy de vaciados del *Apolo* pertenecientes al pintor tanto en Madrid como en Dresde. A través de un método casi matemático el autor analizaba la superficie de la escultura y el juego de planos que en ella se apreciaba, así como la nobleza y elegancia que para él estaban representadas a través del mencionado juego de contornos convexos y líneas onduladas.

Aún más interesante fue la aportación que Mengs hizo en cuanto a la autenticidad del *Apolo* anteriormente indicada y que comienza de la siguiente manera: Angelo Fabroni, sacerdote preceptor de los hijos del gran duque de Toscana, le había enviado una carta al pintor con una descripción del grupo escultórico de la Niobe, antes de publicarla, pidiéndole su opinión al respecto, como experto y estudioso de la escultura antigua. Según cuenta Azara⁶⁸⁹, *Mengs se hallaba ya entonces en un estado de salud el mas deplorable, y tan falto de fuerzas, que temíamos su muerte por instantes; pero sin embargo dictó la siguiente carta, con las Notas que la acompañan, las cuales aluden á varios puntos de la referida Disertación.*

El grupo de la Níobe, junto con muchas otras estatuas famosas hoy en Florencia, se conservaba en la Villa Medici de Roma, hasta que en 1769, Pedro Leopoldo gran duque de Toscana, decidió su traslado a los Uffizi de Florencia, quizás por consejo del propio Mengs, para formar un gabinete de escultura antigua.

Desde que Winckelmann llegó a Roma en 1755, Mengs compartió e intercambió sus puntos de vista sobre la escultura grecorromana con él. La relación debió ser muy estrecha y fructífera para ambos, ya que compartieron muchas horas de conversación que habría de verse reflejada en sus respectivas obras.

Una vez que Mengs partió para España en 1761, aunque siguieron estando en contacto cada uno fue elaborando su teoría particular al respecto. Winckelmann siempre pensó que el grupo de la Niobe era un original griego⁶⁹⁰ y la había incluido entre las obras del “gran estilo” importado por los romanos, dado su hallazgo en Roma. Mengs en un principio aceptó este punto de vista, pero al estudiar una vez más la obra para Fabroni cambió radicalmente de idea. Mengs durante su estancia en Florencia en 1770, había tenido oportunidad de observar bien la pieza, pero más tarde después de haber analizado y comparado con otras estatuas llegó a la conclusión de que este grupo era una copia romana y su calidad se debía a la excelencia de los copistas. De esta manera daba Mengs un paso adelante sobre la distinción de arte griego y arte

⁶⁸⁹ MENGES, A.R. *op.cit.* p. 157.

⁶⁹⁰ WINCKELMANN, J.J. *op.cit.* (1764) pp. 226-227.

grecorromano, estableciendo la primacía de aquél sobre éste. Pues como dice las copias *nos parecen bellas, porque no tenemos las bellisimas*⁶⁹¹.

A pesar de la categórica respuesta de Mengs, Fabroni publicó su *Dissertazione* en 1779, confirmando el grupo de la Niobe como original griego⁶⁹². El pintor con estas líneas nos hace reflexionar sobre uno de los problemas favoritos del Neoclasicismo: las copias. Además su intuición, apoyada por un gran conocimiento adquirido durante muchas horas de contemplación de estas obras, nos sitúa ante la dicotomía de erudito y experto o *dilettante* y *connoisseur*⁶⁹³. Polémica importante durante el siglo XVIII, en un momento en el que se estaban delimitando los campos de la estética, crítica e Historia del Arte.

Parece ser que Mengs había escrito una primera carta a Fabroni, que fue la que envió, dejando clara su opinión sobre la procedencia romana de la Niobe. Sin embargo Azara incluye en su recopilación de los escritos de sajón una segunda carta que *hallo entre sus papeles* con una respuesta diferente y que parecía pensaba darle. En la misiva preguntaba al sacerdote si la había dejado analizar por especialistas: *Supongo que Vm. Habrá hecho exâminar por peritos si el marmol de dichas Estatuas es Griego, ó de Italia: pues si fuese del último, cesaba la disputa de si son obras de Scopas, ó de Praxiteles*⁶⁹⁴.

Con esta prueba del tipo de mármol se terminaban todas las discusiones acerca de la autenticidad de la obra, y Mengs señalaba una costumbre que se debía seguir en aquel tiempo, la de consultar a expertos en mármol, como también hizo Visconti por ejemplo como hemos visto.

Además Mengs opinaba que el nombre de estos dos escultores griegos *son para mi tan respetables, y les supongo tanta excelencia, que no me puedo resolver á creer que tengamos ninguna obra de ellos entre las que se conservan*⁶⁹⁵. De este modo zanjaba la cuestión, añadiendo además que los copistas habían falsificado las firmas de artistas anteriores y citaba algunos casos.

Para demostrar que se trataba de copias romanas y no de originales griegos ponía el ejemplo de algunas de las obras más singulares y más apreciadas como el *Apolo del Belvedere* o el *Laocoonte*. *¿Qué dirémos de la mas bella de todas las Estatuas antiguas, esto es, del Apolo del Belvedere? ¿La creeremos una de aquellas obras que immortalizaron á sus Autores? Su excelencia nos persuade que sí; pero lo cierto es que el marmol es de Carrara ó Seravezza; y*

⁶⁹¹ MENGES, A. R.: *op.cit.* Carta de D. Antonio Rafael Mengs a Monseñor Fabroni sobre el grupo de Niobe. p. 159.

⁶⁹²FABRONI, A.: *Dissertazione sulle statue appartenenti alla favola di Niobe*. Florencia. 1779. p. 9.

⁶⁹³ AGUEDA VILLAR, M.: en *op. cit.* MENGES, A. R.: *op. cit.* (edición española, Madrid. 1989) p. 39.

⁶⁹⁴MENGES, A. R.: *op. cit.* pp. 165-166.

⁶⁹⁵ MENGES, A. R.: *op. cit.* pp. 166.

*aunque pueda decirse que algun Griego insigne la hubiese hecho en Italia, Plinio habla de dicha cantera como de un descubrimiento moderno, y por consiguiente debe ser esta Estatua del tiempo de Neron, en cuya casa de campo de Neptuno se halló: y tal vez su autor no era de la excelencia de los otros que empleaba aquel Emperador en sus edificios de Roma, donde es regular hiciese trabajar los mas excelentes.*⁶⁹⁶

A pesar de ello puede que Mengs temiera las consecuencias de la gravedad de sus afirmaciones y decía: *me hago cargo de que se me atribuirá á atrevimiento el dudar que sean obras de suma excelencia las bellisimas que hoy tenemos y admiramos; pero á esto quasi no me atrevo á responder sinceramente. Lo podria hacer con mas libertad que yo un Literato que poseyese la experiencia del Arte, y la hubiese estudiado sobre las estatuas y monumentos antiguos. Sin embargo, por satisfacer á Vm. en algo diré, que si el Apolo de Belvedere tuviese la carnosidad y morvidezza del que llaman Antinoo del mismo Muséo, no hay duda que sería de mucha mayor belleza, como lo seria tambien si todo él fuese tan acabado como la cabeza.*⁶⁹⁷

Con esta crítica al *Apolo* y la que hacía del *Laocoonte* del que decía los hijos estaban ejecutadas sin la delicadeza de otras obras, Mengs defendía que por muy hermosas que fueran las cosas humanas, éstas podrían serlo más y como todos ignoramos cuál sea la perfeccion absoluta, ninguno podrá asegurar á qué termino llegaron aquellos Artífices, que fueron tan estimados y alabados de unos hombres de tanta razon y tanta inteligencia⁶⁹⁸.

De esta manera dejaba clara su opinión sobre la autoría de las esculturas que podían contemplarse entonces en los museos o en las grandes colecciones y sentaba una teoría de enorme importancia para la comprensión de la escultura antigua y que comenzaría a formularse en aquella época, resultando una de las conquistas más importantes para el estudio y análisis del arte clásico.

Evidentemente estas ideas debieron ocasionar una conmoción en la sociedad culta del momento y ya se ha señalado como Ennio Quirino Visconti, conservador del Museo Pío Clementino, mantenía su desacuerdo con la hipótesis. Para solucionar la cuestión de la procedencia del mármol añadía a su catálogo del Museo *un attestato solenne di persone che per professione, per circostanze e per patria debbono godere la deferenza del pubblico al loro giudizio, in cui si dichiara che il marmo dell'Apollo è affatto diverso da quello che si cava, o si è mai cavato in Carrara*⁶⁹⁹.

⁶⁹⁶MENGES, A. R.: *op cit.* pp. 167.

⁶⁹⁷MENGES, A. R.: *op cit.* p. 169.

⁶⁹⁸MENGES, A. R.: *op cit.* pp. 169-170.

⁶⁹⁹VISCONTI, E.Q.: *op.cit.* (1818) p. 96.

Es decir pidió el análisis del mármol como había aconsejado Mengs a Fabroni, a una serie de expertos todos de Carrara, un profesor de escultura, un escultor *Accademico* y jefe de las canteras de Carrara, y a otro encargado de dichas canteras, que le acompañaron al Museo para examinar la escultura junto a Visconti y que declararon ante un notario que *Avendone con ogni attenzione osservata la materia, ed esaminata anche intrinsecamente, mediante una scaglia staccata dalla parte posteriore di detta statua; tutti di comune sentimento hanno giudicato e giudicano che il marmo del nominato Apollo è marmo greco, dicono cioè conoscersi evidentemente dalla grana grossa, dal maggior lucido, dal colore, e da altre circostanze del marmo di detta statua, le quali confrontano col marmo greco, e sono affatto dissimili dal marmo di Carrara, le cui cave non producono e non hanno mai prodotto una qualità di marmo come è quella della statua suddetta*⁷⁰⁰. No se sabe muy bien porque aquellos “expertos” afirmaron que el mármol era griego *senza veruna ombra di dubbio*, quizás no tuvieran la experiencia que Visconti les suponía o sencillamente no se atrevieran a afirmar lo contrario por el escándalo que podría provocar, a pesar de que a estas alturas ya eran algunas voces las que consideraban el *Apolo* como obra romana.

Lo cierto es que en una edición posterior de su catálogo, después de que el geólogo y mineralogista Dolomieu diera su parecer sobre el tema, el conservador se vio obligado a rectificar y a reconocer su error señalando *che il marmo dell’Apollo è di una qualità diversa da quelli della maggior parte delle statue greche: non è certamente nè pentelico, ne pario, ne coralitico; nè grechetto, nè greco duro*. Y criticaba la opinión de quien para él ahora no tenían la sabiduría suficiente para descifrar el asunto, es decir los propietarios de canteras, comerciantes de mármol y *scalpellini di questa contrada. Le ricerche dei mineralogisti sono su tal quistione da considerarsi più che le notizie de’ commercianti; perchè i primi cercano l’istruzione, i secondi il guadagno; e i mineralogisti sostengono che nelle cave abbandonate di Carrara si trovan vene di marmo perfettamente simile a quello dell’Apollo*⁷⁰¹.

La procedencia romana del *Apolo del Belvedere* la había expuesto Mengs cuando su colega Winckelmann ya había muerto, pero es evidente que su punto de vista era anterior y que era conocido por el bibliotecario a pesar de que éste lo daba como original griego. Anteriormente Jonathan Richardson había tratado el mismo tema de las copias romanas, y Winckelmann también debió conocer sus opiniones⁷⁰², aunque afortunadamente para la “Apolomanía” al

⁷⁰⁰ VISCONTI, E.Q.: *op.cit.* (1818) pp. 97-98.

⁷⁰¹ VISCONTI, E.Q.: *op.cit.* (1818) pp. 100-101.

⁷⁰² HABERLAND, I.: *Jonathan Richardson (1677-1745). Die Begründung des Kunstkenntenschaft*. Múnich. 1991. pp. 55 y ss.

historiador alemán no le asaltaron semejantes dudas durante la redacción de su *Beschreibung*⁷⁰³.

De la misma manera que Winckelmann, Mengs creía que los escultores griegos habían buscado la belleza seleccionando las partes más bellas, *Yo no puedo conceder que los Griegos aumentasen la apariencia de los músculos; pues he observado que elegían solamente de la verdad aquello que mejor se acomodaba á la idea de la cosa que querían representar: y su sistema en el Arte no era de añadir ni mudar la verdad, sinó solamente de elegir lo mas bello, y simplificar las formas.*⁷⁰⁴ Esta idea de perfección y de reunión de las partes más hermosas compartida con Winckelmann fue la que llevó a Mengs a rodearse de vaciados de aquellas piezas que él consideraba bellas y también a tomarlas como inspiración para alguno de sus cuadros como señala Roettgen entre otros.

La historiadora alemana hace ver como Mengs había tomado del *Apolo del Belvedere*, únicamente el drapeado de la clámide sobre el pecho, cuando el pintor había realizado el fresco del Parnaso en la Villa Albani⁷⁰⁵, ya que este Apolo era un musageta y el del Vaticano representaba el momento de venganza contra la serpiente Pitón. Sin embargo en 1762, cuando el artista empezó la decoración de la bóveda del Palacio Real de Madrid con la *Apoteosis de Hércules*, citó literalmente la postura del *Apolo del Belvedere* (fig. 54) a pesar de que aquí también se trataba de su iconografía como Musageta⁷⁰⁶.

Más comentada es la influencia del *Apolo* que el pintor pudo haber tenido al pintar *Perseo y Andrómeda*⁷⁰⁷ (fig. 55). El cuadro que había sido encargado por Watkin Williams-Wynn a través de James Byres se presentó una vez terminado con gran éxito en 1778, en la casa romana del pintor cerca de la basílica de San Pedro⁷⁰⁸. Este tipo de exposiciones debían ser habituales en los talleres de los artistas que habían recibido un trabajo de cierto relieve y atrajo gran número de visitantes e interesados.

⁷⁰³ ROETTGEN, S.: en WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue*, op.cit. p. 274.

⁷⁰⁴ MENGES, A. R.: op.cit. p. 163.

⁷⁰⁵ Gerstenberg por su parte sí considera que Mengs se dejara influir en parte por el *Apolo del Belvedere* para su composición del Parnaso. GERSTENBERG, K.: *Johann Joachim Winckelmann und Anton Raphael Mengs*. Halle. 1929. p. 14.

⁷⁰⁶ ROETTGEN, S.: en WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue*, op.cit. p. 258.

⁷⁰⁷ Para más información sobre el cuadro ver ROETTGEN, S.: *Mengs. La scoperta del Neoclassico*. Catálogo de la exposición Padua, 3 marzo- 11 junio. Venecia. 2001. n° 78, pp. 244-247. ROETTGEN, S.: op.cit. (1999) Vol. I.; SUAREZ HUERTA, A.M.: *Perseo y Andrómeda* en LUZÓN NOGUÉ, J.M. (ed.) *El Westmorland. Recuerdos del Grand Tour*. Sevilla. 2002. n° 94. pp. 370-373.

⁷⁰⁸ JONES, T.: *Memoirs of Thomas Jones*. Publicadas por The Walpole Society, XXII, 1646-1948. Londres. 1951. pp. 68-69.

El cuadro formaba parte del botín apresado por los franceses a la fragata británica *Westmorland*⁷⁰⁹ durante la Guerra de Independencia Americana, y fue regalado al ministro de Marina francés, Sartine. Años más tarde fue adquirido por la zarina Catalina II razón por la que hoy se conserva en el Museo del Ermitage. Mengs eligió varios ejemplos antiguos que le servirían para construir la composición del mismo.

Hay diversas teorías acerca de las fuentes de inspiración del pintor, unos hablan de un mosaico de la colección Albani, sobre el *Rescate de Hesione por Hércules y Telamón* al que Mengs evidentemente tenía acceso, otros prefieren el relieve que representa a *Perseo y Andrómeda* del Museo Capitolino, o las pinturas pompeyanas que el pintor conocía bien. Por su parte otros historiadores, como Prat, señalaban al *Apolo del Belvedere* como influjo para la creación del tema.

Según Roettgen, Mengs, había dibujado el *Apolo* grabado por Johann Heinrich Lips para ilustrar el libro de Lavater⁷¹⁰, y habría tomado esta imagen que devolvía la escultura como vista en un espejo para pintar su *Perseo* del citado óleo⁷¹¹. Independientemente de que Mengs hubiera utilizado al *Apolo* como modelo para su pintura o no, lo que es cierto es que el artista tuvo una especial inclinación hacia la obra como demuestran las anteriores citas y los diversos vaciados que poseyó de la misma.

En la correspondencia que Mengs mantuvo desde Madrid con su discípulo Raimondo Ghelli y su cuñado y también discípulo Anton Maron, está presente en muchas ocasiones el tema de los yesos. Desde Madrid, Mengs dirige las operaciones para conseguir las copias de las más importantes esculturas que se conservaban en las colecciones romanas, y en más de una ocasión hace referencia al *Apolo del Belvedere*, demostrando así el interés por poseerlo.

El tres de febrero de 1766 el pintor escribe a Raimondo Ghelli pidiéndole un favor pues *sento che si trovino in Roma le forme del Laocon del' Apollo di belveder e di diversi altre Statue Antiche*, y esperaba que éste le enviara una nota con los precios de cada una de las obras del Belvedere así como de otras que hubiera disponibles en los talleres de los formadores en Roma⁷¹² dejando así claro el deseo de adquirir algunas de ellas.

Su colaborador le debía haber mandado enseguida lo solicitado pues apenas un mes y medio después Mengs le envía otra carta diciéndole que se hacía cargo que sería difícil conseguir las estatuas del *Laocoonte* y el *Apolo*, y le rogaba que adquiriera todo aquello que le fuera posible

⁷⁰⁹ SUAREZ HUERTA, A.M. *Perseo y Andrómeda* en LUZÓN NOGUÉ, J. M. (ed.): *op.cit.* (2002) 370-373.

⁷¹⁰ LAVATER, J.C.: *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*. Leipzig y Winterthur. 1775.

⁷¹¹ ROETTGEN, S.: en WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue*, *op.cit.* p. 271.

⁷¹² EINEM, H.von : *op.cit.* Carta nº 1, p. 39. (Documento anexo nº 6).

incluso en los estudios de los pintores. El artista deseaba tener en Madrid alguna de las piezas que también tenía en su taller de Roma, sin necesidad de moverlas de este lugar, así como comprar vaciados nuevos para su *atelier* romano. *La prego sciegliere tutte le cose che si trovano dopie in mia Casa e quelle inviarmi. Vorei una bella testa del Apollo di belveder del Laoconte e tutto quello che Vostra Signoria mi ha mandato nella lista*⁷¹³.

Una vez más en noviembre de 1767 se interesaba por las mismas piezas e insiste a Ghelli para *che ella mi facesse il piacere di domandare ai formatori, quanto importerebbe per formare il gruppo del Laocoonte con gli figli, e l'Apollo di Belvedere*⁷¹⁴.

El artista conocía bien los prodigios del arte que se exhibían en el Belvedere, de la época en que había vivido en la Ciudad Eterna, y que constituían una parte importante de su obra teórica y de los preceptos artísticos que él propugnaba e intentaba transmitir a sus muchos discípulos.

Muchas de las copias vaticanas las debió conseguir Mengs a través de su amistad con Giovanni Maria Riminaldi, auditor de la Rota posteriormente nombrado cardenal, que debía gozar de gran poder en la ciudad, lo que le posibilitaba tener acceso a las esculturas y conseguir los vaciados, ya que como se ha observado anteriormente el pintor en sus cartas siempre le solicita a Ghelli que le agradeciera sus gestiones en su nombre. Su relación debía ser estrecha pues el cardenal Riminaldi financió la inscripción que se colocó en la tumba de Mengs en 1785⁷¹⁵ dedicándola al *amico optimo* y se ocupó de la administración de su herencia.

El extraer vaciados de algunos originales del Vaticano no debía ser empresa fácil, sólo reservado a las personalidades más influyentes, pues en septiembre de 1768 recibía la noticia de Ghelli de que *vedo ancora dalla Sua* (carta) *che solamente si ha dato ordine delle tre Statue e non del tutto che si aveva formato al Belveder come Ella mi faceva sperare*.⁷¹⁶ Y entusiasmado en noviembre aseguraba que *ho certamente gran piacere se mi danno li Primi getti delle Statue di Belveder*⁷¹⁷ de los que podrían extraerse posteriormente otros vaciados, como era su intención, para comercializar o enviar a las academias de dibujo que florecían en Europa.

⁷¹³ EINEM, H. von: carta nº 2, p. 40. (Documento anexo nº 7).

⁷¹⁴ Incluido por EINEM, H. von: *op. cit.* p. 86, n. 1.

⁷¹⁵ FEA, C. *op.cit.* p. XXX. Fea transcribe la inscripción de la lápida en la que aparece el nombre del cardenal.

⁷¹⁶ EINEM, H. von: carta nº 11, p. 50. (Documento anexo nº 11).

⁷¹⁷ EINEM, H.von : p. 53, carta nº 13. (Documento anexo nº 12).

Uno de dichos vaciados de la colección de Mengs fue vendido en 1780, tras su muerte, a un particular. Johann Rudolf Burckhardt, comerciante de Basilea⁷¹⁸, que adquirió algunos de los yesos de la herencia del pintor, para decorar el palacio que estaba reformando en la ciudad suiza, entre los que estaba el *Apolo*.

En Madrid el yeso del *Apolo* se utilizó en diversas ocasiones como tema para los concursos de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, y todavía hoy se conservan algunos de los dibujos premiados. En 1753 tuvo lugar la primera convocatoria de premios de la Real Academia con el objetivo de fomentar las artes. En principio la celebración de estos concursos fue anual, pasando posteriormente a ser trienales, excepto en 1775⁷¹⁹, año en que no tuvo lugar por motivos económicos. En 1774 se eligieron los temas que deberían realizar los asistentes pero no se pudieron celebrar los premios del año siguiente por escasez de fondos, al haberse trasladado la Academia desde la Panadería a la actual sede⁷²⁰.

Llegado 1777 se decidió mantener los asuntos elegidos para el concurso de 1775 para el que se proponía *el Apolo Pythio que está en una sala de la Academia*⁷²¹ para la obra de pensado de la tercera clase. En esta ocasión se presentaron dieciséis opositores, resultando premiados los madrileños Juan Navarro de dieciocho años y Luis Vázquez de veintidós. La elección de esta obra como motivo para uno de los concursos demuestra que ya se consideraba también en España una de las más excelsas obras de la historia del arte, e importante en la evolución artística de los jóvenes que se presentaban a ellos.

El *Apolo* (N2) fue de los primeros vaciados que debió recibir Mengs desde Roma, pues ya contaba con un yeso y una forma del mismo en el taller de Madrid. Seguramente estas piezas eran las que más valoraba el autor y por eso las quería tener cerca, tres de ellas, el *Apolo*, el *Laocoonte* y el *Antinoo* pertenecían a la célebre colección del Vaticano, y representaban algunas de las obras comentadas por el pintor en sus textos.

Se sacaron algunos vaciados del *Apolo* conservado en la Academia desde el siglo XVIII con el fin de enviarlos a otras academias españolas, como se sabe por la documentación depositada en el archivo de la Academia, para enriquecer a éstas en un momento en que muchas de ellas se estaban formando respondiendo al espíritu ilustrado que se vivía. En 1790

⁷¹⁸ ROETTGEN, S.: *op. cit.* (2001) p. 255. Ver también STUCKY, R.A.: *op.cit.* pp. 40-47. LOCHMAN T.: *op.cit.* (1995) pp. 185-196.

⁷¹⁹ VV.AA.: *Historia y Alegoría: Los concursos de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753- 1808)*. Madrid. 1994. p. 15.

⁷²⁰ Archivo-Biblioteca RABASF. Juntas Ordinarias de seis de noviembre y de 6 seis de diciembre de 1774.

⁷²¹ AZCÁRATE LUXAN, I. y otros: *op.cit.* p. 137.

también se enviaron a México⁷²² algunos vaciados procedentes de la Academia de Madrid, entre los que por supuesto se encontraba el famoso *Apolo* del Vaticano.

Durante mucho tiempo los vaciados en la Academia de San Fernando no se conservaron con el cuidado con que se debiera haber hecho, algo que sucedía hasta hace muy poco tiempo. En 1823, José María de Arnedo, el conserje de la Academia de San Fernando, avisaba a ésta sobre el mal estado de los moldes de las estatuas antiguas. Las piezas estaban a punto de perderse *sino se acude con prontitud*, pues el aire húmedo de los sótanos había podrido las gruesas cuerdas de cáñamo que los sujetaban, y se estaban desmoronando. Esto debía arreglarse, *siendo los principales moldes los que les cabe esta desgraciada suerte que son el famoso Apolo Pithio, Laocoonte, Antinoo y otras cuyas madre-formas o moldes son los que por su grande mole padecen lo indicado*.⁷²³ Además de informarnos acerca del mal estado en que se encontraban los vaciados nos aporta la noticia de que en este tiempo existían todavía los moldes de algunas de estas estatuas y que se encontraban en los sótanos de la Academia.

Al día siguiente, el treinta y uno de diciembre de 1823, la Junta de la Academia decide que como los vaciados estaban mal colocados y amontonados con los que había realizado el formador José Panucci, sea éste, junto al conserje y un profesor de Escultura, los que hagan mensualmente la colocación y compostura de los moldes hasta su entera restauración⁷²⁴. En enero se habían entregado ya 11.772 reales para acometer esta empresa de la que aún no se había hecho nada.⁷²⁵

Mientras, los moldes y madre-formas seguían sufriendo condiciones inadecuadas de almacenamiento y ordenación, reiterándose las peticiones como la del oficio de julio de 1856 al Ministro de Fomento, que ya afectaban a las propias condiciones estructurales del inmueble, pidiendo se atendiera la deteriorada situación del edificio de la Academia pues *las aguas pluviales han penetrado los cimientos (...) produce aquí la destrucción de la rica colección de moldes para el vaciado de las esculturas que la Academia posee y que se custodian por falta de otro local mas apropiado en dichos sotanos*.⁷²⁶

En el último tercio del siglo la preocupación por parte de la Academia fue mayor pues se había nombrado una Comisión en 1863 que no se había reunido ni una sola vez. En 1871 se nombró otra Comisión, que tampoco funcionó debido a la enfermedad del formador José Panucci Zumel, descendiente del formador de los tiempos de Mengs, y por la renuncia del

⁷²² BARGELLINI, C. y FUENTES, E.: *Guía que permite captar lo bello*. México. 1989.

⁷²³ Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 1-29.

⁷²⁴ Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 40-1/2.

⁷²⁵ Archivo-Biblioteca RABASF. Junta Particular de treinta y uno de enero de 1823.

⁷²⁶ Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 5-14/1.

presidente de la comisión Sabino de Medina. A partir de ese momento uno de los académicos, decidió tomarse este encargo en serio, éste era Ponciano Ponzano una de las figuras más importantes que colaboraron tanto en la protección como en la documentación de los vaciados de la Academia.

Del *Apolo del Belvedere* de la Academia de San Fernando de la colección de Mengs se sacó una copia en 1887, para el Museo de Reproducciones Artísticas, creado unos años antes. El encargado de hacer este vaciado fue el vaciador José Trilles, que se había puesto al frente del taller de vaciados de la Academia, encargándose de la conservación, explotación y reposición de la numerosa colección de moldes. La adquisición del modelo le costó ciento veinticinco pesetas al Museo, según el Catálogo del mismo⁷²⁷.

En los años noventa el *Apolo* donado por Mengs a Carlos III para que pasara a la Academia fue restaurado por el jefe del taller de vaciados Miguel Angel Rodríguez y el escultor Eduardo Zancada. Durante los trabajos se halló un hueso de animal, seguramente un bóvido, de enormes proporciones, en la pierna del dios, que servía para reforzar la estructura interna del vaciado. Además en esta ocasión la base fue limada para corregir una pequeña desviación de la figura y algunas otras zonas fueron retocadas.

Recientemente el vaciado ha sido nuevamente restaurado por la empresa Albayalde Restauro y devuelto a su lugar de exposición en el zaguán de la Academia.

⁷²⁷ ALMAGRO GORBEA, M.J.: *Museo de reproducciones artísticas. Catálogo del arte clásico*. Madrid. 2000. p. 134.

2.- EL FAUNO DEL CABRITO

2a.- EL HALLAZGO, HISTORIA Y LLEGADA A ESPAÑA DEL *FAUNO DEL CABRITO* DE LA REINA CRISTINA DE SUECIA.

La reina Cristina de Suecia (1626-1689) hija única del rey Gustavo Adolfo II y de María Eleonora de Brandeburgo, y última de la dinastía Vasa, ascendió al trono a los seis años de edad a la muerte de su padre, acaecida ésta en la batalla de Lützen el seis de noviembre de 1632. Durante su minoría de edad, un Consejo de Regencia, con el canciller del reino Axel Oxenstierna a la cabeza, gobernó el país. Cristina comenzó a reinar oficialmente en 1644 y en 1650 fue coronada, pero abdicó apenas cuatro años después convirtiéndose al Catolicismo y estableciéndose en Roma, donde murió en 1689, siendo sepultada en la basílica de San Pedro.⁷²⁸

El carácter complejo de la reina Cristina ha suscitado el interés de muchos biógrafos desde el siglo XVII hasta hoy, pero durante su reinado no se encuentran en realidad acontecimientos sensacionales dignos de reseñar. Es más bien tras su abdicación y conversión al Catolicismo cuando es atentamente observada por las distintas cortes europeas.

La fama de la reina Cristina es debida en buena parte a su gran formación en las artes y las letras, que ya durante su vida le valió el apelativo de “Minerva del Norte”⁷²⁹. Gracias a la reputación de la joven reina, literatos y artistas de toda Europa fueron atraídos a la corte de Suecia y durante su breve reinado Estocolmo llegó a ser por primera vez en la historia un centro internacional. René Descartes fue, como es ampliamente conocido, el más famoso de sus numerosos huéspedes intelectuales.

Tras su ya mencionada abdicación fue recibida en Roma con gran fasto donde pudo dedicarse plenamente a su pasión preferida, los libros y las colecciones. En Estocolmo se había aproximado al arte de la Antigüedad, a las esculturas antiguas y a las imitaciones que habían sido transportadas con el botín de Praga o bien adquiridas posteriormente a través de conocidos agentes en distintos países⁷³⁰. Más tarde extrajo discretamente de Suecia la mayor parte de su colección cuando ya tenía decidido abdicar al trono. Pero es en su estancia en Roma cuando incrementa de manera notable su galería de esculturas.

⁷²⁸ CLARETTA, G.: *La Regina Cristina di Svezia in Italia (1655-1689)*. Turín. 1892.

⁷²⁹ VV.AA.: *Cristina di Svezia a Roma. 1955-1989. Mostra di documenti*. Biblioteca apostolica vaticana. Roma. 1989.

⁷³⁰ VV. AA.: *Christina Queen of Sweden. A personality of European Civilisation*. Catálogo de la exposición. Estocolmo. 1966. VV. AA.: *Esculturas para una reina. La colección de Cristina de Suecia*. Madrid. 2007.

Durante los años transcurridos en esta ciudad, pudo con mayor facilidad elegir las obras de arte que de cuando en cuando iban saliendo a la luz en las innumerables excavaciones arqueológicas que se estaban realizando, convirtiéndose de este modo en uno más de los poderosos clientes de antigüedades que impulsaban la actividad arqueológica en las ruinas de Roma y sus alrededores.

Seguramente las relaciones que pronto estableció con personajes importantes de la vida romana como el cardenal Decio Azzolino, e incluso el papa Alejandro VII le sirvieron para adquirir algunas de estas piezas. Entre ellas este singular grupo que comentamos.

Cristina de Suecia fue la primera en adquirir el *Fauno del Cabrito* al poco tiempo de su descubrimiento (fig. 56). Es así en su galería como adquiere fama entre las obras más notables de la Urbe.

Más tarde veremos como este grupo escultórico sigue la suerte de toda su colección de esculturas y pasa por las manos del propio cardenal Azzolino, de su sobrino Livio Odescalchi, duque de Bracciano y, finalmente, de los reyes de España Felipe V e Isabel de Farnesio. Es así una de esas raras obras de las que podemos trazar su historia y la repercusión que tiene en el desarrollo de las artes desde el momento mismo de su hallazgo en el siglo XVII hasta nuestros días.

Rodolfo Lanciani en su *Storia degli scavi di Roma* incluía en su capítulo sobre Gregorio XIII, algunas noticias de los descubrimientos arqueológicos realizados en el curso de los trabajos para echar los cimientos de la Chiesa Nuova, Santa María in Valicella, en 1575. Sostenía Lanciani que en dicho lugar se habían encontrado estatuas, cabezas completas y otras esbozadas, mármoles diversos, herramientas de escultor y esquiras, lo cual demostraba que era allí donde tenían éstos sus talleres por la gran cantidad de restos que se encontraban, reutilizándose algunos de estos mármoles para la ornamentación de la iglesia que estaba en construcción⁷³¹. Fueron importantes estos hallazgos y en particular un bellissimo Fauno, el

⁷³¹ STRONG, E.: *La Chiesa Nuova (Santa Maria in Vallicella)*. Roma. 1923. p. 43. *Aquí se encontraron algunos fragmentos de mármoles griegos y orientales: este descubrimiento hizo nacer la hipótesis que estarían aquí las "officinae marmorariae" donde se daba la última mano a los mármoles venidos de Oriente y Grecia, y destinados a la decoración de los monumentos imperiales de Campo Marzio. En efecto en las excavaciones realizadas para la construcción de la Iglesia salieron a la luz muchos "marmi nobilissimi" los cuales sirvieron para el revestimiento de la misma. Igualmente cuando se abrió la nueva calle a la derecha de la Iglesia se encontraron bastantes estatuas antiguas fragmentadas, otras sólo esbozadas, de las cuales una representa un Fauno, que fue restaurado por Ercole Ferrata, y después de pertenecer a la reina Cristina de Suecia, pasó a la colección real de Madrid, donde se encuentra ahora.*

cual tenía la reina de Suecia⁷³². Es esta la única noticia que tenemos del contexto arqueológico en que se encontró, que ha sido siempre interpretado como el taller de un artista. Tradicionalmente se ha apuntado 1575 como la fecha de aparición del *Fauno del Cabrito* y sin embargo esta datación es incorrecta debiéndose posponer en un siglo en función de los datos aportados por Anna Maria Corbo⁷³³.

Esta autora indica que durante los trabajos de excavación, entre 1673 y 1675, para la apertura de la calle lateral y este de Chiesa Nuova, llevados a cabo para completar, por la proximidad del Jubileo⁷³⁴, el gran complejo edilicio de la Congregazione dell'Oratorio, fue cuando surgieron obras de notable prestigio como el *Fauno del Cabrito*. Es en el contexto de las obras apresuradas que se acometían en Roma en momentos de efemérides determinadas relacionadas con los años de pontificado y los Años Santos cuando se propician las circunstancias que dan lugar a este tipo de hallazgos arqueológicos.

Como siempre que se acerca el año santo se emprendían en Roma un gran número de acciones para completar las obras ya iniciadas y el comienzo de otras nuevas.⁷³⁵

La noticia de los trabajos que allí se realizaron a fines de siglo XVII fue dada por el erudito Carlo Cartari en las *Effermeridi* conservadas en el Archivio di Stato di Roma. Con fecha de once de septiembre de 1673 se ordenó a algunos alquilados, que ocupaban las casas sobre la parte derecha de Chiesa Nuova, que “evacuaran” sus hogares para que se pudieran comenzar las obras de ampliación. El mismo Cartari nos informa que el dos de octubre del mismo año empezaron a demolerse algunas de estas viviendas.⁷³⁶

En las cartas de la Congregazione dell'Oratorio, conservadas también en el Archivio di Stato están enumerados los descubrimientos hechos entre 1674 y 1675 por los albañiles. Se trata de cabezas, bustos, brazos y piernas de estatuas antiguas. Se encontró allí el sátiro vendido a

⁷³² LANCIANI, R.: *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*. Roma. 1913. vol. IV, p. 68.

⁷³³ CORBO, A.M.: “Apertura di una strada alla Chiesa Nuova nel 1673: ritrovamenti archeologici e polemiche” en *Commentari*. 1972, n° 23, pp. 181-185.

⁷³⁴ EULA, A. y SANTORELLI, M.C.: *I “Libri delle Case” di Roma. I catasti di Santa Maria in Vallicella. (secc XVI-XIX)* Roma. 1991. p. 11. Para la apertura de la calle con ocasión del Jubileo, ya en 1634, Urbano VIII había promulgado un Breve en el que se aprobaban las demoliciones y expropiaciones necesarias.

⁷³⁵ BARBIERI, C., BARCHIESI, S., y FERRARA, D.: *Santa Maria in Vallicella. Chiesa Nuova*. Roma. 1995. p. 43, menciona dos intervenciones, una en 1666 y otra en 1673-75 en la Iglesia que cualificaron la forma definitiva del exterior de la Chiesa Nuova en el lado derecho. Se trataba del inicio de las obras para el campanario, proyectado por Camillo Arcucci, y la apertura de la calle lateral junto a la Iglesia que determinó el levantamiento contemporáneo.

⁷³⁶ ASR Archivio Cartari Febei, vol. 84, c.190 r. documento n° 1. *1673 settembre 11/ Intesi esser stati intimati ad evacuare, li pigionanti di alcune case, che dalla piazza della Chiesa Nuova riescono nel vicoletto alla parte destra di detta chiesa, volendosi far gettito, et aprire una spatiosa strada, che vada a riuscire alla speziaria del Corallo; e dicono sarà di spesa di circa trenta mila scudi, à spese di quel luogo pio.*

Cristina de Suecia junto a otras piezas, un relieve representando dos niños, cabezas de león, columnas, etc. Un resumen de todos estos repertorios arqueológicos se encuentra en la *Memoria de'fragmenti di antichità ritrovati ae mandati al signor Hercole Ferrata ad effetto di farne essito*, en la que se habla de las recompensas que se ofrecían a los albañiles cada vez que desenterraban alguno de estos objetos, pero sobre todo tiene el interés de informar acerca de lo que se hacía en el caso de encontrar restos escultóricos de algún valor.

Cuando sucedía esto lo desenterrado se llevaba a casa de Ercole Ferrata⁷³⁷, que era el artista más estimado en aquel momento por los Filipenses. Fue encargado del cuidado y venta de las obras encontradas, de las cuales se sacaron copias en yeso por interés del estudio y además restauraba algunas piezas como es el caso del *Fauno*. Este escultor no fue sólo un apasionado buscador de piezas antiguas por espíritu coleccionista o comercial, sino sobre todo, como parece demostrar el inventario compilado tras su muerte (1686) por el notario Senepa⁷³⁸, un estudioso y amante del arte clásico además del de su tiempo. Es importante tener presente el paso del *Fauno del Cabruto* por el taller de Ercole Ferrata, porque el vaciado que realiza después de su restauración, es uno de los caminos por los que la obra pudo haberse distribuido entre artistas y anticuarios desde fecha muy temprana.

Por otra parte en aquellas fechas, no se puede hablar de la actividad de la restauración como profesión autónoma; cualquier escultor podía encontrarse con una petición de poner toda la habilidad de la que estaba dotado como artista al servicio de una intervención sobre obras recuperadas en excavaciones o en edificios antiguos. Por ello se asocia frecuentemente a la obra el nombre del escultor que la restauró o incluso rehizo, según el estado del original que se le entregaba.

En el 1600 y parte del 1700 los criterios de restauración de la escultura permanecieron inalterables ya que en gran parte había caído la tensión del Renacimiento que implicaba el compararse con los antiguos. La intervención integrativa miró esencialmente adecuar las obras a los ambientes a que eran destinadas, reinventando quizás iconografías o ensamblando sin prejuicios partes de diferente procedencia, para garantizar un efecto seguro de conjunto. Eran obras antiguas recuperadas para las galerías de los palacios romanos del momento.

Por lo que se refiere al descubrimiento mismo y sus circunstancias en la citada *Memoria de'fragmenti di antichità ritrovati ae mandati al signor Hercole Ferrata ad effetto di farne essito* aparece reflejado de la siguiente manera: *Un torso di statua rappreset(ant)e un satiretto*

⁷³⁷ASR. Archivio della Congregazione, reg. 116, c.39 v.

1675 maggio 25/ E più in far portare il fragmenti ritrovati nella nostra fabrica di statue vecchie et altre antichità a casa del signor Hercole Ferrata scultore per venderle in più volte: scudi _____: 80.

⁷³⁸CORBO, A.M.: *op.cit.* pp. 181 y ss.

senza braccia e senza un piede, il quale fù venduto alla Maestà della Regina di Svetia con participatione della Congregazione grande; scudi _____150

Sigue enumerando los demás hallazgos, cabezas, bustos, relieves...: (...) *Il sudetto busto di porfido rotto in due pezzi con una figura di marmo senza testa, senza braccia, e senza posamento, fu venduto per ordine della Congregazione alla Maestà della Regina di Svetia, la quale pagò per essi scudi ottanta con ordine diretto al Monte della Pietà come dal suo ordine dato li 16 giugno 1676: scudi 80 (...)*⁷³⁹

En el estudio del escultor y restaurador Ercole Ferrata debió ofrecerse en venta dentro del reducido círculo de personas que podían adquirirla sin sacarla de Roma. De este modo pasa a manos de la reina sueca precisamente en los años en que está creando su galería.

El *Fauno* pasaría a formar parte de una bellísima colección de obras de arte que le servirían a la reina para crear todo un programa iconográfico en su residencia al gusto de la época en el que las alusiones a la antigüedad clásica eran constantes.

Cristina de Suecia que durante sus primeros años romanos había vivido en el Palazzo Farnese, tras su viaje a Francia y gracias a la influencia de Mazarino, residió un breve periodo en el Palacio del Quirinal, para establecerse finalmente de manera definitiva en el Palacio Riario. Este se encuentra en la Lungara y poseía un maravilloso jardín que se extendía en la parte posterior de la vivienda por la colina del Gianicolo, actualmente convertido en Jardín Botánico.

En este palacio romano el *Fauno* compartía sala con el *grupo de San Ildefonso*, el *Diadumeno* y un puteal neoático con escenas báquicas⁷⁴⁰. La instalación de aquella sala no pretendía transmitir ninguno de los sutiles mensajes que tenía el programa decorativo del palacio, sino que sencillamente se agrupaban las que consideraba sus mejores obras y así las mostraba a quienes visitaban el Palacio Riario.

La colección de Cristina de Suecia y su colocación en el Palacio Riario es conocida por la descripción que hace Boyer de la misma, la referencia que se hace a la escultura del *Fauno* es la siguiente: *116.- 1 Statua d'un Fauno insigne di marmo bianco con un agnello in spallo tenuto dalla mano sinistra e nella destra un bastone, alto compreso il zoccolo pal. cinque e tre quarti.*⁷⁴¹

⁷³⁹ ASR. Archivio della Congregazione dell'Oratorio di Roma, reg. 116, c.35 v.-36 v.

⁷⁴⁰ LUZON NOGUÉ, J.M.: "El Grupo de San Ildefonso: apuntes para su historia" en *Obras maestras del Museo del Prado*. Madrid. 1996. p. 214.

⁷⁴¹ BOYER, F.: "Les antiques de Christine de Suède a Roma" en *Revue Archéologique*. París. 1932, nº XXXV, pp. 254-267. Aquí p. 266.

La estrecha relación que mantenían la reina Cristina y el cardenal Decio Azzolino motivó que ésta, que no tenía descendientes directos, legara sus propiedades al cardenal.

Al llegar a Roma, había encontrado rápidamente el apoyo y la protección de este prelado que se había convertido muy pronto en su confidente y amigo, habiendo participado ambos en los manejos de la política eclesiástica, ya que pretendían reivindicar la autonomía del Estado pontificio frente a España y Francia.⁷⁴² Como consecuencia de la estrecha relación que les unía, poco antes de morir, la reina había redactado su testamento, con fecha de uno de marzo de 1689, en el que cedía a Azzolino la colección de esculturas que con tanto empeño había conseguido.

Apenas tres meses más tarde el cardenal murió y heredó los bienes su sobrino Pompeo Azzolino que los puso a la venta. Livio Odescalchi, sobrino de Benedetto Odescalchi que ascendería después al solio pontificio con el nombre de Inocencio XI, beneficiando en muchas ocasiones a su pariente, no perdió la oportunidad de hacerse con ellas.

En estos años Livio Odescalchi, duque de Bracciano estaba buscando su ascenso social por medio de la adquisición de palacios, obras de arte, y todo aquello que pudiera ennoblecerle.

Su compra más significativa fue la extensa colección de arte de la reina de Suecia compuesta por dibujos, pinturas, monedas antiguas, tapices y gemas talladas, a la que había que añadir el grupo de famosas antigüedades romanas que Cristina había instalado en su residencia del Palacio Riario. Todo ello fue adquirido a principios de 1692 por una suma de ciento veintitrés mil escudos⁷⁴³.

En 1694 el duque de Bracciano alquiló el Palacio Chigi, que había sido modernizado por Bernini, y donde estaba en disposición de mostrar sus tesoros, con el objetivo de proporcionarle el prestigio largamente buscado.

Un conjunto de seis habitaciones le sirvieron de galería para las esculturas, pero sólo haremos referencia a aquella en la que se exponía el *Fauno del Cabrito*.

Dicha sala era conocida como *Stanza della Fontana*, pues una especie de bañera había ocupado el puesto central de la habitación incluso en la época en que el palacio pertenecía a los Chigi. Al contrario que las otras salas que poseían una techumbre de vigas de madera dorada, la de la *Fontana* estaba decorada con frescos.

Cuatro famosas figuras ocupaban el centro de cada pared, la *Venus con el Delfín*, la *Venus agachada*, el *Fauno con el Cabrito* y una copia del *Diadumenos* de Policeto, identificado

⁷⁴² VV.AA.: *Cristina. Regina di Svezia. op. cit.* p. 12.

⁷⁴³ WALKER, S.: "The sculpture gallery of Prince Livio Odescalchi" en *Journal of the History of Collections* 6, nº 2, 1994. p. 192.

sorprendentemente como un Ptolomeo rey de Egipto, y dos figuras de Augusto y Tiberio en bronce dorado y alabastro.⁷⁴⁴

Las seis estatuas poseían pedestales con los lados de madera dorada y cuatro de ellos estaban decorados con placas de mármol con escenas mitológicas en los paneles delanteros. Tres de ellos los había ejecutado Pierre Etienne Monnot y dos de los cuales imitaban claramente obras de Correggio y Albani. En esta misma sala había dos retratos, uno de Cristina hecho por Cartari, que se conserva en el Palacio de San Ildefonso, y otro de Livio Odescalchi por Monnot, emplazados sobre elevados pedestales en alabastro y mármol de color.⁷⁴⁵

En dos de los inventarios de la colección Odescalchi podemos ver la descripción que se da del *Fauno*, donde ya se describe en términos elocuentes de elogio: *Statua insigne nominato il Famoso Fauno ignuda in positura assai svelta, che sembra Vivo alta palmi Sei, con Caprio su 'le Spalle con un'incastro nelle mani, appoggiante la mano sopra un'Tronco di Albero, à cui appeso una Tasca dà Pastore fondata sopra Zoccolo, alto circa mezzo palmo, sopra un'pedestallo scorniciato, ed intagliato tutto dorato, con basso rilievo di quattro figure, ed'un'Cane, alludendo all'Officina di Esculapio, similme il Basso rilievo antico e stimato*⁷⁴⁶.

En el Inventario de las estatuas del Museo Odescalchi, de 1713, la referencia al *Fauno* es la siguiente: (...) *In mezzo a dette due colonne una statua di marmo greco rappresentante un Faunetto, che sulle spalle porta un capretto che tiene colla mano sinistra, e nella destra il pedo pastorale, alta pal. 6 on. 8 col suo zoccolo, ristaurata di gamba sinistra, braccio destro, e testa di capretto: questa statuetta è una delle più celebri maniere dell'antichità, posa sopra un piedestallo di legno dorato e parte intagliato, alto pal. 5, en el propetto vi è un basso rilievo lungo pal. 3, alto pal. 1 on. 10, rappresentante tre donne, un putto, et un cane.*⁷⁴⁷

La admiración de que fue objeto el *Fauno del Cabrito* durante los años que estuvo en Roma queda reflejada en numerosos grabados y descripciones que la recogen entre las más insignes esculturas de la Antigüedad, hasta el punto de que algunos autores la consideran, haciendo caso omiso de las circunstancias de su hallazgo, un original griego.

En la literatura de viajes típica de la época, se pueden encontrar alusiones a la escultura que nos ocupa, tanto J. Richardson como Wright entre otros dejaron en sus escritos testimonio de la colocación del *Fauno*, Richardson describe el palacio del Duque de Bracciano y

⁷⁴⁴ WALKER, S.: *op. cit.* p. 197.

⁷⁴⁵ WALKER, S.: *op. cit.* p. 197.

⁷⁴⁶ WALKER, S.: *op. cit.* p. 207. Walker comenta el inventario de la colección Odescalchi, en cuanto al relieve del pedestal, está descrito en el Inventario de 1699, fol. 437v. en el que dice se debe tratar de una *Fragua de Vulcano* relieve de Monnot, sin confirmar que es antiguo.

⁷⁴⁷ VV. AA.: *Documenti inediti per servire alla storia dei Musei d'Italia*. Roma-Florenia. 1880. vol. IV, p. 336.

menciona *the Noble Faun with a Goat upon his Back. Greek*⁷⁴⁸, y Wright lo define como admirable⁷⁴⁹.

Quizás por esta admiración que muestran hacia el *Fauno* algunos viajeros ingleses del Grand Tour, nos podamos explicar más tarde la difusión de algunas copias en Inglaterra durante el siglo XVIII.

Tras la muerte del príncipe Odescalchi en 1713, los problemas económicos de su heredero Baldassare Erba Odescalchi le forzaron a vender la mayor parte de las obras y en 1724 tras una serie de negociaciones todo el grupo de antigüedades fue vendido a Felipe V de España por cincuenta mil escudos.

Antonio Ponz resume el procedimiento que permitió a España adquirir la colección de la reina Cristina: *Supo el Señor Felipe V que en Roma se vendían las estatuas, que fueron de la Reyna Cristina de Suecia; y habiendo formado el concepto que merecían aquellas preciosidades de la antigüedad, determinó comprarlas, y se dio la comisión al célebre Escultor que florecía entonces en aquella Ciudad, llamado Camilo Rusconi, quien remató los precios en la cantidad de doce doblones, que pagaron por mitad el Rey y la Reyna, Rusconi lo entregó todo al Cardenal Acquaviva, ministro de España en aquella Corte, y este logró del Papa Benedicto Decimotercio el permiso de la extracción libre de derechos de Cámara.*⁷⁵⁰

En este proceso había sido decisivo el papel de la reina Isabel de Farnesio quien debido a su procedencia, había sido educada entre antigüedades y pronto advirtió la carestía de España en objetos de este tipo y la necesidad de conseguirlos.

Las negociaciones no fueron fáciles, ya que se necesitaba el permiso papal para la exportación de obras de arte de Roma y el Cardenal Acquaviva comienza las gestiones consiguiendo la colección por un precio inferior al inicialmente fijado por el príncipe Odescalchi.

Finalmente consigue llegar a un acuerdo y, sobre todo, logra el permiso papal para extraerlas de Roma, lo que provocó un cierto revuelo en los medios artísticos de la ciudad.

Salieron las piezas del puerto de Civitavecchia con destino a Génova y de allí a Alicante para ser llevadas al Real Sitio de la Granja de San Ildefonso por tierra. A su llegada a este palacio fueron marcadas con una cruz de San Andrés o con una flor de lis según hubieran sido

⁷⁴⁸ RICHARDSON, J.: *An Account of some statues Bas-reliefs, Drawings and pictures in Italy with Remarker*, Londres. 1722. p. 167.

⁷⁴⁹ WRIGHT, E.: *Some observations made in Travelling through France, Italy. In the years 1720, 1721 and 1722*. Londres. 1730. vol I. p. 310. "A Faun with a young Goat on his back, admirable."

⁷⁵⁰ PONZ, A.: *Viaje de España X*, Edición de Madrid. 1972. pp. 119 y ss.

compradas por el rey o por la reina⁷⁵¹ Y el *Fauno* fue marcado con la flor de lis perteneciente a Isabel de Farnesio.

Entre la llegada a España de las esculturas y su ubicación en la Granja de San Ildefonso tuvieron que pasar algo más de veinte años, pues fue tras la muerte del rey Felipe V, cuando Isabel de Farnesio decidió trasladar en 1746 la colección al Real Sitio.

Sabemos por Ponz, que el *Grupo de San Ildefonso* y el *Fauno del Cabrito* fueron especialmente elogiadas y se exhibían juntas en la “pieza tercera del cuarto bajo”,⁷⁵²: *Lo grande, y singularísimo de esta pieza son las dos estatuas, conocidas por Castor y Polux, y el Faunito con el cabrito al hombro, excelentes obras griegas, y de toda integridad.*

En diciembre de 1736 el aposentador Sani escribía al ministro De la Quadra: *Con el motivo de la obra nueva de este Palacio y verme precisado el apartar dél todas las estatuas... y demás alhajas que están en mi cargo y no hallando paraje ninguno adonde ponerlas, soy de parecer se haga un cobertizo cerrado de mampostería, adonde estuvo antes el barracón detrás de la Casa de Oficios, hallándose los cimientos hechos con bastante capacidad, como también se pueden poner en él toda la obra de piedra que van remitiendo de Carrara y Génova para su conservación interino (sic) se coloquen en su lugar.* La obra a que se refiere es la fachada de Juarra, a la que estaban destinados los mármoles esculpidos en Carrara. Así surge la casa de alhajas, en principio modestísimo cobertizo de mampostería que había de levantarse por sólo veinte mil reales para *guardar las estatuas, columnas, mármoles y demás piedras, que están en el cuarto bajo de Palacio...*⁷⁵³

En los años en que se estaban montando las salas de escultura en la Galería Baja de San Ildefonso, operación que fue muy seguida por la reina Isabel de Farnesio, se reintegró en 1743 a la corte española como embajador de Nápoles el príncipe Iacci, (en los documentos españoles Yachi), Stefano Reggio e Gravina que se había educado en España y había acompañado al rey a Nápoles⁷⁵⁴. Con la esposa de este príncipe vino a España el monje Eutichio Ajello y Lascari quizás como confesor, sumándose así al grupo de italianos de San Ildefonso protegidos por la reina, una persona que tenía la erudición a la antigua que conocemos en otros prelados napolitanos como es por ejemplo el caso de Bayardi. La reina le

⁷⁵¹ BARRON, E.: *Museo Nacional de Pintura y Escultura. Catálogo de la Escultura*. Madrid. 1909. p. 10.

⁷⁵² PONZ, A.: *op. cit.* p. 129.

⁷⁵³ SANCHO GASPAS, J.L.: *La arquitectura de los Sitios Reales*. Madrid. 1995. p. 549.

⁷⁵⁴ LUZÓN NOGUÉ, J.M.: “Isabel de Farnesio y la Galería de Esculturas de San Ildefonso” en VV. AA.: *El Real Sitio de la Granja de San Ildefonso: retrato y escena del Rey*. Catálogo de exposición. Madrid. 2000. Este tema está más ampliamente tratado en dicho artículo.

encarga una minuciosa descripción de las esculturas que había comprado al duque de Bracciano y Ajello lo realiza quizá en torno a la fecha de su instalación definitiva. El estudio lo agrupa en lo que llama *Diatribas*, que dedica a temas diversos como ídolos, divinidades, etc. El manuscrito de Ajello perdido durante muchos años para la investigación fue resumido en un *saggio* lujosamente encuadernado para la reina en el que figura en la diatriba número XXI la descripción del *Fauno*⁷⁵⁵.

*La prima statua è l'unica, che visia nel Mondo, è ella così viva ne suoi atteggiamenti, e così ben risentita, che nulla più, il disegno serpeggiante la muscolosità delle membra, che par caprina, e la forza che si vede in tutte le parti animata, la rendono un prodigio del arte. Egli va coronato di cipresso, e porta sù le spalle un capretto, si vede, che lo scultore e Greco, molto più che lasciò la siringa istrumento Pastorale sopra d'un tronco imperfetta, costume di quei Artefici più rinomati, che per non esser corretti, lasciavano qualche cosa rozza, perche potessero rispondere in caso di critica, che l'opera non era ancor finita. Io ch'ho esaminato questo Monumento con una scrupolosa diligenza, ho scoperto, che sotto l'ascella dritta porta un segno appena visibile di Monogramma, che raccolto con la lente si presenta nella guisa qui espressa XP. Io dopo aver riandto per le leggi più costanti della Paleografia, credesi alla fin fine, ch'il monocondilio, fosse moderno, adattato quivi da qualche perito conoscente dell'antichità, ed in caso ch'egli urt(a)sse nel buono, la statua sarebbe in forza dello stesso opera di Periclimene, o del famoso Prasitele; e veramente lo stile parla a favore di quest'ultimo.*⁷⁵⁶

Ya en Roma como vimos había gozado fama de ser obra griega y así figura escuetamente mencionado en las relaciones e inventarios que se hacen otras veces por distintos motivos. El abad Ajello lo recoge de este modo y amplía los elogios con que a menudo aparece mencionada en las sencillas relaciones acompañadas de su valoración. Pero hay algo más que añade como uno de esos datos en los que a menudo no pone freno a su imaginación. Cree ver bajo la axila del *Fauno* un monograma jeroglífico del que da un dibujo en su relación y que interpreta como la firma de Praxíteles. La investigación posterior recogió siempre este dato sin darle el menor crédito.

⁷⁵⁵ Publicado por RIAZA, M. y SIMAL, M. en el artículo "La Statua è un prodigio dell'arte: Isabel de Farnesio y la colección de Cristina de Suecia en la Granja de San Ildefonso" en *Reales Sitios*, nº 144, 2º trimestre de 2000, pp. 56 a 67.

⁷⁵⁶ AJELLO, E.: *Saggio del Primo Tomo il quale contiene la descrizione tutte le Divinità ed Eroi che adornano la celebre Real Galeria di San Ildefonso*. Recogido en el catálogo de Pintura y Escultura de BARRON, E.: *op. cit.* p. 44.

Las obras fueron expuestas en San Ildefonso con los pedestales originales que habían sido traídos de Roma, una vez que las esculturas fueron llevadas al Museo del Prado en 1829, los pedestales quedaron allí, sustentando los vaciados que ocuparon su lugar.

En el inventario hecho a la muerte de la reina Isabel de Farnesio en 1766 se citan las esculturas de la galería baja del Palacio de San Ildefonso con la misma disposición que ya aparece en el inventario de 1746. Quiere esto decir que desde que quedaron instaladas en San Ildefonso hasta que las ve Ponz, no se había producido cambio alguno significativo en la disposición de las esculturas de la Granja.

En dicha relación el Fauno aparece mencionado como *Fauno con el cabrito sobre los hombros, estatua griega, de 5p.menos 4 dedos de alto, restaurados los brazos y media pierna.*⁷⁵⁷

⁷⁵⁷AGP. Caja 138-H^a.

2b.- EL ORIGINAL DEL FAUNO DEL CABRITO

La imagen de un joven que porta sobre sus hombros un animal, o en otras ocasiones un niño, ha sido habitual en toda la Historia del Arte. Desde el *Moscóforo* griego hasta la iconografía cristiana, en la que Jesús aparece como pastor de sus fieles, el esquema se repite y se convierte en familiar para nosotros.

En el caso de este pastorcillo, del que no se conocen copias antiguas, su popularidad se extiende en época moderna. Recuerdan Haskell y Penny⁷⁵⁸ que la escultura fue conocida con diversos apelativos: *Cazador de la Reina de Suecia*, *Pequeño Fauno de España*, *el Fauno de la Reina de Suecia* o *Cipariso*⁷⁵⁹. En este último caso pretendiendo reconocer en la obra algo más que una escultura de género.

La idea de que la estatua representa a Cipariso se tenía en Francia a finales del siglo XVII y principios del XVIII, y estaba evidentemente basada en la mala interpretación por llevar un animal, alentada quizás por el hecho que el escultor Flamen (que había copiado el *Fauno*) también había ejecutado la estatua, basándose en un pequeño modelo de Cipariso en Versalles⁷⁶⁰ realizado por Girardon. Sin embargo, Barrón en su catálogo del Museo del Prado afirma *que representa á este hijo de Mercurio y de la Noche*⁷⁶¹.

Lo que parece más lógico es pensar que se trata de un fauno sin más pretensiones de individualizar al personaje, ya que posee alguno de los atributos propios de estos seres fantásticos: dos cuernos de cabra, las orejas de caballo y la rudimentaria cola equina que caracterizan a los sátiros. El fauno daba fecundidad a los rebaños preservándolos además, contra todo género de accidentes, especialmente contra el ataque de los lobos.

De este modo se le considera representante de la vida nómada y pastoril, como también de la existencia sedentaria de los agricultores primitivos, y dios tutelar de la tierra cultivada. El carácter rural del dios Fauno, poco acomodado a los brillantes destinos de Roma, puede haber sido la causa de que su culto haya dejado tan escasas huellas.⁷⁶²

⁷⁵⁸ HASKELL, F. y PENNY, N.: *op.cit.* p. 21.

⁷⁵⁹ Cipariso, hijo de Telefo, era un joven bellísimo por el que Apolo sentía un especial afecto. El muchacho mató accidentalmente un ciervo consagrado a las ninfas que estaba encargado de custodiar. Apolo al verle llorar desesperadamente lo convirtió en ciprés, símbolo del llanto.

⁷⁶⁰ SOUCHAL, F.: *French sculptors of the 17th and 18th centuries*. Londres. 1981. p. 282, nº 23.

⁷⁶¹ BARRON, E.: *op. cit.* p. 43.

⁷⁶² *Enciclopedia Universal Ilustrada. Europeo Americana*. Barcelona. 1924. vol. XXIII, p. 391.

El original conservado en el Museo del Prado, al que Blanco Freijeiro denomina *sátiros aigóphoros*, es decir que porta una cabra,⁷⁶³ tiene un tamaño menor al natural, 1'36 m. sin contar la basa. Representa un joven imberbe coronado con hojas y flores de pino que avanza desnudo, *en marcha, ágil y gallarda*, llevando sobre los hombros un cabrito hacia el que gira la cabeza. Posee un aire grácil y delicado combinado con un dinamismo contenido, eminentemente gozoso y juvenil, aunque con una leve melancolía que se refleja en su rostro. Sujeta firmemente al animal con la mano izquierda por tres de sus patas, mientras que con la mano derecha sostiene un cayado de pastor o *pedum*. Unido a la pierna de este mismo lado hay un tronco de árbol, apoyo que le servía al copista romano para dar mayor estabilidad a la figura, y colgado de él una siringa o flauta del dios Pan, en la que Hübner quiso ver un zurrón en lugar de un instrumento musical⁷⁶⁴.

En el grupo hay partes inconclusas, como el tronco de árbol, con los elementos añadidos a él y la cabeza en la que han sido esbozados simplemente la corona y el cabello⁷⁶⁵.

Esto hizo pensar a Blanco que se trataría de una copia que no satisfizo al escultor, y por ello no continuó con ella, idea que se vería reforzada con el hecho de que fuera hallada en lo que se consideró un taller en las excavaciones de la apertura de la calle junto a Chiesa Nuova.

En la barbilla del muchacho todavía queda la marca de lo que algunos autores han interpretado como uno de los *puntelli*, que le habría servido al escultor para tomar las medidas necesarias para ejecutar su copia. Ricard lo identificó erróneamente como una verruga en el mentón.⁷⁶⁶

Como ya se ha mencionado la escultura fue restaurada por Ercole Ferrata poco después de su hallazgo y las restauraciones comprenden las patas y cabeza del cabrito, y en el sátiro, los brazos y manos, el cayado y la mitad de la pierna izquierda, desde el remate de la rodilla hasta cerca de los dedos del pie. La pierna derecha está rota por debajo de la ingle, pero es antigua. Este escultor, discípulo de Bernini, supo respetar la superficie rugosa de las partes que quedaron sin concluir en la manufactura inicial.

Un dato curioso es el del supuesto anagrama PX F o P E⁷⁶⁷, Barrón lo incluye así en una nota al final de capítulo: *Ajello, describiendo la estatua, dice de un monograma en caracteres griegos que creyó ver bajo la axila derecha de la figura, y que, á su juicio, podía expresar*

⁷⁶³ BLANCO, A.: "El Fauno del Cabrito" en *Archivo Español de Arqueología*, 36, 1951, p. 155.

⁷⁶⁴ HÜBNER,: *Die antiken Bildwerke in Madrid*. Berlín. 1862. p. 67.

⁷⁶⁵ BLANCO, A.: *op cit.* p. 156.

⁷⁶⁶ RICARD, R.: *Marbres antiques du Musée du Prado a Madrid*. París. 1923. p. 47.

⁷⁶⁷ Ver nota nº 756 del presente capítulo.

*indistintamente el nombre de tres escultores de aquella nación, y se resuelve por el tercero: Praxíteles. Todo esto nos parece ilusión del abate italiano, puesto que de tal monograma no queda rastro alguno en el sitio indicado.*⁷⁶⁸ Ninguno de los investigadores que han tratado sobre el tema consideran posible dicha hipótesis, pues no lograron descubrir estas letras en la superficie del *Fauno*, además su filiación a Praxíteles no es muy acertada.

Algunos consideran que el *Fauno* es una escultura romana en mármol del siglo II d.C. que podría copiar un bronce pergaménico helenístico del siglo III a. C.⁷⁶⁹.

La estatua original griega pudo ser un bronce con movimiento ágil y elástico, que el copista neutralizó con la necesaria adición del tronco de árbol en su copia de mármol.

Tormo atribuye el original a Leocares, y Ricard a la escuela de Lisipo⁷⁷⁰ por su cuerpo esbelto y espigado. Schweitzer⁷⁷¹ erróneamente lo había situado en el siglo II d.C, entre las figuras de la ofrenda de Atalo en Pérgamo.

En todo caso, es una de esas obras helenísticas que se caracterizan por el giro helicoidal del cuerpo que vemos frecuentemente en figuras danzantes. El *Fauno de Pompeya*, el *Fauno que se vuelve para verse la cola* y tantos otros de composición similar, forman parte de esta corriente del Helenismo.

En cuanto a los paralelos escultóricos fueron ya estudiados por Klein, que relaciona esta obra con una serie de sátiros que llevan por lo general sobre los hombros un niño en lugar de un cabrito, y que se conservan en diferentes museos italianos.⁷⁷² Hasta hace poco este niño había sido identificado como Dionisos, sin embargo, recientemente se ha aceptado que sería más conveniente pensar que no se trata del dios.

Todas estas estatuas tienen en común el andar vivo, el tipo esbelto y juvenil y el giro de la cabeza. Para Klein el más antiguo sería el del Vaticano, que guarda gran parecido con el del Museo del Prado, aunque este último es más elegante y liviano.

Los otros dos, en Villa Albani (fig. 57) y el Museo Nacional de Nápoles (fig. 58) respectivamente, seguirían el esquema del *Fauno del Cabrito*, imitándolo. Por ello quizás se consideró más próxima a los modelos griegos la escultura del Museo del Prado.

⁷⁶⁸ BARRON, E.: *op. cit.* p. 44.

⁷⁶⁹ LUNA, J.J.: *Guía actualizada del Prado*. Madrid. 1989.

⁷⁷⁰ RICARD, R.: *op. cit.* p.48.

⁷⁷¹ SCHWEITZER, W.: *Antiken in Ostpreussischem Privatbesitz*. Halle. 1929.

⁷⁷² Los sátiros a los que se refiere Klein se conservan en los Museos Vaticanos, en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles y en Villa Albani.

El de Nápoles toca los platillos a la vez que sostiene sobre sus hombros un niño que lleva en la mano derecha un racimo de uvas. Del tronco de árbol que le sirve de apoyo, cuelga la siringa que suele figurar en estas representaciones y en esta copia romana además del tronco se observa un tirante de sujeción entre las piernas. Están restaurados el torso del niño, y la cabeza y el brazo del sátiro⁷⁷³.

Otros sátiros semejantes al de Madrid se encuentran en el cortejo báquico de un sarcófago de Berlín⁷⁷⁴ (fig. 59) en el que a la izquierda del relieve camina un fauno portando un cabrito y en una herma del Laterano⁷⁷⁵. Aunque hemos de admitir que no se trata de una obra que tuviese especial repercusión en los talleres antiguos.

⁷⁷³ VV.AA.: *Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli*. Roma- Milán. 1989.

⁷⁷⁴ REINACH, S.: *Répertoire de Reliefs Grecs et Romaines*. París. 1912. vol. II. p. 15.

⁷⁷⁵ BLANCO, A. Y LORENTE, M.: *Catálogo de la escultura*. Museo del Prado. Madrid. 1969. p. 24.

2c.- DIFUSIÓN DEL TEMA, ALGUNAS COPIAS DEL FAUNO DEL CABRITO

Las esculturas clásicas eran conocidas en toda Europa gracias a las reproducciones que se realizaban de ellas, encargadas para Versalles o San Petersburgo, para las casas de campo inglesas y las academias de arte, también a través de los volúmenes ilustrados y por la atención que les prestaban los viajeros y escritores de guías.

Además del mercado y las excavaciones todas las actividades en algún modo ligadas a las obras de arte griegas y romanas tuvieron un rápido incremento, como la edición especializada (grabados, publicaciones eruditas, escritos teóricos, impresiones de viaje...), la producción de copias, de falsificaciones, de vaciados y la preeminente actividad de la restauración.

La fama del *Fauno del Cabrito*, se debe seguramente a que se pueden encontrar copias en diversos materiales y tamaños, en dibujos y en grabados, que convirtieron su imagen en algo habitual y conocido para los eruditos y coleccionistas y, con el tiempo, también para un público más amplio.

Algunas de las primeras réplicas del *Fauno del Cabrito* fueron realizadas por escultores que habían sido pensionados en la Academia francesa en Roma⁷⁷⁶ para enviar a París siguiendo el deseo del rey de tener en Francia toda la belleza de Ciudad Eterna.

Desde Luis XIV, la escultura había comenzado a desempeñar una función decorativa, en particular en los parques y jardines reales, a los que iban destinados originales, pero también copias de obras ya consagradas. Versalles y Marly se llenaron de facsímiles de las estatuas más hermosas.

Pierre Lepautre, (1659/66 -1744), conocido especialmente por los grupos de tema mitológico, estuvo pensionado en Roma desde 1684 a 1701, allí ejecutó una copia del *Fauno*⁷⁷⁷ (fig. 60) en mármol de dos metros de altura incluyendo el pedestal y fechada en 1685-87, aunque Souchal sospecha que la firma LE-PAVIRE-FCIT/ ANNO AET SVAE 19/ 1685, no es original.⁷⁷⁸

La cabeza está ligeramente más inclinada hacia la derecha que en el original antiguo, el brazo diestro se separa más del cuerpo, y el talón del pie izquierdo está menos apoyado. Fue

⁷⁷⁶ DELIVRE, J.: "La collection des plâtres de la Villa Médicis" en *Science et Technologie de la Conservation et de la Restauration des oeuvres du Patrimoine*, n° 2, 1991, pp. 103-111.

⁷⁷⁷ SOUCHAL, F.: *op. cit.* vol. II. pp. 375-376.

⁷⁷⁸ MONTAIGLON, A.: *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Roma avec les surintendants des Batiments*. vol. I, pp. 162-3. La realización de estas copias del Fauno por parte de los pensionados franceses se puede encontrar en esta publicación de Montaiglon de la correspondencia de los directores de la Academia de Francia.

enviado a Marly, donde se colocó en los Appartements Verts⁷⁷⁹; y a finales del siglo XVIII fue a los jardines de las Tullerías⁷⁸⁰. Durante un cierto período estuvo en el Château de Maisons- Laffite, pero fue almacenado finalmente en el Louvre desde 1860.

Se conoce otra copia aproximadamente contemporánea realizada por Anselme Flamen⁷⁸¹, 1647-1717, (fig. 61) discípulo de G. Marsy en París que entre 1675 y 1679 estaba becado en Roma. Ésta es una copia en mármol del original antiguo de la reina Cristina de Suecia, de dos metros de altura, de cuyo tronco de árbol más frondosamente representado parte un ramaje que le cubre el pubis.

La escultura ha estado siempre en la parte sur del Allée Royale⁷⁸² en Versailles y deducimos de la existencia de estas dos copias hechas por escultores franceses de la Academia muy pocos años después de su descubrimiento, que la reputación del *Fauno del Cabrero* debió extenderse en Roma rápidamente. Nos cabe la duda de si estas copias se hicieron a partir del original que ya había pasado a la colección de la reina Cristina de Suecia o a partir de uno de los vaciados de escayola que, al parecer, distribuyó Ercole Ferrata, uno de los cuales estuvo precisamente en la Academia Francesa en Roma. De ahí el especial interés que suscitó en los escultores y artistas galos desde muy poco tiempo después de su hallazgo.

También Guillaume Coustou (1677- 1746), perteneciente a una conocida estirpe de artistas lioneses, hijo de Francois, tallador que se casó con la hermana del famoso escultor Coysevox, y discípulo de su hermano Nicolás, con el que trabajaba los temas clásicos adoptados por Versailles, fue a Roma para trabajar con el escultor francés Pierre Legros. Su popularidad se la debe a los soberbios *Caballos de Marly* que están hoy en la Plaza de la Concordia de París y durante su estancia en la Academia Francesa en Roma realizó una copia de mármol del *Fauno del Cabrero*⁷⁸³ entre 1698-1700, junto a otra del *Fauno que toca la flauta*.

Esta vez el original estaba ya en poder de don Livio Odescalchi, quien había trasladado toda la colección heredada del cardenal Azzolino al palazzo Chigi. Pero aun así podemos suponer que Coustou trabajó con el vaciado de la Academia Francesa, que fue renovado en varias ocasiones, debido al constante uso de que debió ser objeto para realizar copias modernas.

⁷⁷⁹ Archives Nationales, París. O¹ 1460 126.

⁷⁸⁰ MILLIN, A.L.: *Descr. Tuilleries*. París. 1798. pp. 116-7.

⁷⁸¹ SOUCHAL, F.: *op. cit.* vol. I, p. 283.

⁷⁸² Este modelo fue dibujado en Estocolmo, THC 2730; y en París, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Manuscrits., Fb. 25. En errata y addenda de esta escultura dice Souchal, *Estim. 4300 L., 15 aug. 1692, Archives Nationales. O¹, 1964*⁴.

⁷⁸³ SOUCHAL, F.: *op. cit.* vol. I, p.130.

El primer vaciado del *Fauno del Cabrito* que poseyó la Academia Francesa, del que se harían las copias que hemos mencionado anteriormente, fue destruido accidentalmente y en 1732, el director Wleughels se consideró con suerte por haber encontrado otra, que compró inmediatamente.⁷⁸⁴

En una carta a D'Antin, *Surintendant des Bâtiments du Roi*, en París, le informa de la compra masiva por parte de algunos países de antigüedades romanas y pide permiso para adquirir aquel vaciado. En ella habla de un bello Cipariso que portaba sobre la espalda un cabrito, que había adquirido el rey de España⁷⁸⁵ y del que había un mármol en Versalles, el de Flamen. Como el original ya no se encontraba en Roma, creía que era difícil conseguir nuevamente un vaciado para sustituir aquél que se había estropeado, pero por azar encontró otro bien conservado, que consideraba era necesario comprar, pues era una de las más bellas estatuas que se habían podido observar en la capital pontificia.

Era tal la realización de vaciados por parte de Francia que un director de la Academia en Roma, sugirió el cierre de dicha institución, pues afirmaba que ya eran suficientes para satisfacer las necesidades de los artistas franceses. *La prueba está, en que desde que estoy en Roma no he visto ni a italianos ni a extranjeros copiando mármoles originales. Prefieren dibujar o modelar a partir de vaciados, que se hace más fácilmente*⁷⁸⁶.

La mayoría abrumadora de copias de tamaño natural hechas sobre las obras de la Antigüedad era de mármol, pero se vaciaron también en bronce algunas obras que alcanzaron mayor notoriedad. La Guerra de Sucesión española, sin embargo dificultó seriamente la terminación de vaciados posteriores; en 1701, por ejemplo, la fundición Keller guardaba los moldes del *Laocoonte*, el *Cómodo como Hércules* y el *Fauno del Cabrito*, pero de ninguno de estos se hicieron finalmente vaciados para Versalles.⁷⁸⁷

Hay pequeñas réplicas de esculturas antiguas, hechas en bronce desde el siglo XV, algunos escultores del Renacimiento como el Antico, preferían hacer copias a tamaño reducido, más que repetir las enormes obras que frecuentemente salían a la luz en las excavaciones. Parece probable que durante la primera mitad del siglo XVII la mayoría de las pequeñas y más finas versiones de bronce de las tan admiradas esculturas de Roma fueron hechas por artesanos florentinos, y aunque éstas eran caras, el gran número de las mismas existente todavía indica que la demanda debió de ser considerable.

⁷⁸⁴ MONTAIGLON, A.: *op. cit.* vol. VIII, pp. 390 y ss.

⁷⁸⁵ Desde 1725 está en la Granja de San Ildefonso formando parte de la colección adquirida por Felipe V e Isabel de Farnesio al duque de Bracciano.

⁷⁸⁶ MONTAIGLON, A.: *op.cit.* vol. I, p. 318.

⁷⁸⁷ FRANCASTEL, P.: *Girardon*. París. 1928. p. 83.

El primer bronzista que es conocido por satisfacer este tipo de trabajos a gran nivel es el florentino Massimiliano Soldani, que ejecuta figuras a tamaño grande, decoraciones para interiores de iglesias, pequeños relieves y medallas, así como estatuillas. Soldani produce en 1690 pequeñas réplicas de bronce del *Mercurio*, el *Baco* de Sansovino y un número de estatuas antiguas de la colección florentina del gran duque: el *Fauno de los címbalos*, la *Venus*, el *Apolino*, el *Hermes*, el *Idolino*, el *Apolo*, *Pomona*, *Leda* y *Flora*, creando también, a tamaño grande, la exquisita estatua del *Fauno del Cabrito*⁷⁸⁸.

Dichas réplicas estaban hechas para satisfacer las necesidades de una predominante clientela del norte europeo, más que para expresar el gusto de los escultores por la Antigüedad, y es significativo que excepto el grupo que hizo Soldani para la colección del gran duque, ahora en el Museo Nazionale de Florencia, todas estas estatuillas salieron de Italia.

Soldani prefería las reproducciones en bronce a las de mármol, pues eran más correctas, y expresaban mejor la suavidad y gracia de los contornos que se encontraban en los originales. Si bien Soldani había conocido el original del *Fauno* en la colección de Cristina de Suecia, e hizo medallas en Roma durante un tiempo en su juventud, esta obra fue un trabajo de madurez (fig. 62). Quitó el árbol que servía de soporte a las piernas y añadió una hierba pintoresca y follaje en el suelo, colocando a los pies del fauno la siringa que en el original se apoyaba en el árbol. Además aumentó la sinuosidad del cuerpo y desvió la cabeza para dar luminosidad y ligereza al movimiento.

Esta copia que se conserva en el Museo Nazionale de Florencia es un pequeño bronce de sesenta y dos cm. de altura en bronce patinado dorado⁷⁸⁹ y podría ser el bronce que aparece en 1713 en el inventario del gran duque Ferdinando: *Una moderna figura de bronce, representando un fauno que lleva un cabrito sobre los hombros, 1 braccia 1 soldo de altura (unos 60 cm.), con una siringa en el suelo, y la cabeza adornada con hojas de roble*⁷⁹⁰ mencionado otras veces con el nombre de *Fauneto di Spagna*.⁷⁹¹

⁷⁸⁸ AVERY, C.: *Soldani's small bronze statuettes after old masters sculptures in Florence* en LANKHEIT, K. (ed.): *Kunst des Barock in der Toskana. Studien zur Kunst unter den letzten Medici*. Múnich. 1976. pp. 165-173.

⁷⁸⁹ HONOUR, H.: "After the Antique: Some Italian Bronzes of the Eighteenth Century" en *Apollo*, 1963, pp. 194.

⁷⁹⁰ ROSSEN, S.T. (ed.): *The Twilight of the Medici. Late Baroque Art in Florence*. Catálogo de exposición. Florencia. 1974. pp. 112 -113.

⁷⁹¹ LANZI, L.: *La Real Galleria di Firenze accresciuta e riordinata per comando di S.A.R. l'Arciduca Granduca di Toscana*. Florencia. 1982. p.51.

Existe otra pieza de igual calidad firmada por Soldani en la colección de Henriette Bouvier, Musée Carnavalet de París⁷⁹².

Las copias de escultura en bronce, inicialmente habían estado reservadas para un público reducido, destinadas solamente a los gabinetes de los entendidos, pero como la moda por lo antiguo iba en aumento se comenzaron a difundir a un público más amplio. Las miniaturas eran consideradas como idóneas sobre todo para las decoraciones neoclásicas de las chimeneas y se hicieron tan corrientes como los montones de monedas y conchas marinas en los numerosos cuadros flamencos de *cabinets d'amateurs*, en los que a veces se vislumbraban también a los lejos las galerías de vaciados.

Las listas de precios publicadas por el manufacturero de porcelana Volpato y por los bronceístas Francesco Righetti, Zoffoli o Bruschi revelan que estas piezas eran demandadas como decoración de mesas de comedor.

En este negocio Righetti fue la figura destacada, pero tuvo un rival en Giovanni Zoffoli. A juzgar por sus catálogos de 1795, las dos empresas vendían estatuillas del mismo tamaño, pero las de Zoffoli eran más baratas. La lista mucho más larga de Righetti incluía además de copias de muchas estatuas antiguas y algunas modernas, bustos, vasos, animales, adornos de reloj en oro molido y pedestales de mármol.

En el elenco de precios de Zoffoli el *Fauno con la Capra di Campidoglio* se vendía por veintidós cequíes⁷⁹³, aunque bien podría tratarse en este caso del *Fauno en Rosso Antico* que se conserva en el Museo Capitolino como se cita en el artículo de Honour⁷⁹⁴. En la ya mencionada lista de Righetti el *Fauno del Cabrito* tenía un precio de veinticinco cequíes⁷⁹⁵.

El *Fauno*, en tamaño reducido, también fue reproducido en *biscuit* de Sèvres⁷⁹⁶ resultando ésta una de las formas de divulgación de ciertas figuras más demandadas y populares durante las últimas décadas del siglo XVIII.

A pesar de la abundancia de reproducciones en tamaño menor no puede haber duda de que la manera principal por la que se expandió el conocimiento de la mayoría de las hermosas

⁷⁹² HASKELL, F. y PENNY, N.: *op.cit.* p. 212.

⁷⁹³ HONOUR, H.: "Bronze Statuettes by Giacomo and Giovanni Zoffoli" en *The Connoisseur*, noviembre. 1961, pp. 198-205. La lista fue publicada por primera vez por Honour con notas que identifican los originales e indican la ubicación de algunas de las copias. También en HASKELL, F. y PENNY, N.: *op. cit.* p. 372.

⁷⁹⁴ HONOUR, H.: *op. cit.* (1963) pp. 194.

⁷⁹⁵ HASKELL, F. y PENNY, N.: *op. cit.* p. 372.

⁷⁹⁶ HASKELL, F. y PENNY, N.: *op. cit.* p. 228 y BOURGEOIS, E.: *Le Biscuit de Sèvres: Recueil des modèles de la manufacture de Sèvres au XVIIIe. Siècle.* París. 1909. p .8, n° 292.

estatuas de Roma por toda Europa durante el período del primer Renacimiento fue la estampa.⁷⁹⁷

Los grabados italianos del siglo XV son en su mayoría de tema sacro o cartas de juego; pero después de 1500 se hicieron cada vez más populares los temas paganos, y empezaron a encontrarse estampas de antigüedades romanas, dioses, emperadores y todo lo habitual en este tipo de iconografía. Se formaron repertorios tan conocidos como los de Perrier⁷⁹⁸, Cavalieri⁷⁹⁹ y Lafreri⁸⁰⁰ que contribuyeron a difundir la imagen de algunas esculturas romanas, al tiempo que ayudaron de manera decisiva en incrementar su fama y la de sus poseedores.

En 1704 el editor romano Domenico de Rossi sacó a la luz un volumen lujosamente ilustrado dedicado principalmente a las estatuas antiguas de Roma. Para el comentario de las láminas encargó el texto al anticuario Paolo Alessandro Maffei y su libro se convirtió en el de mayor autoridad que se había publicado hasta el momento, pensado no para los artistas y artesanos, que no podían permitírselo en la mayoría de los casos, sino más bien para eruditos del arte.

La figura número CXXII representa el *Fauno della regina di Svezia* (fig. 63) y el texto que acompaña la imagen es el siguiente: *Fauno col capretto su le spalle, col pedo, bastone pastorale ritorto in mano, e con la fistola appesa ad un tronco. Ritrovato nel far le fondamenta delle nuove case alla Chiesa nuova. Fù della Regina di Svezia, hoggi del Duca Odescalchi*⁸⁰¹.

Sería interesante también citar un ejemplo curioso que menciona Walker al estudiar la galería de esculturas del príncipe Odescalchi. En él cita un fauno que realizó Monnot inspirándose en el *Fauno del Cabrito*. Es verosímil que así fuese porque a partir de 1694 y quizás antes, Monnot estaba haciendo restauraciones en las obras antiguas de Livio Odescalchi y posiblemente había ayudado al montaje de la galería de éste.

Monnot realizaría un *Fauno con un cordero* (fig. 64) datado en una época tan tardía como 1716⁸⁰² para decorar el *Marmorbad* de Kassel.⁸⁰³

Este satirillo tiene un movimiento mucho más barroco tanto en el cuerpo como en los ropajes y no soporta el cordero directamente sobre los hombros sino que atado de un palo por las

⁷⁹⁷ HASKELL, F. y PENNY, N.: *op. cit.* p.34.

⁷⁹⁸ PERRIER, F.B.: *op.cit.*

⁷⁹⁹ CAVALLERIIS: *Antiquae Statuae Urbis Romae* publicada por primera vez antes de 1561.

⁸⁰⁰ LAFRERI, A.: *Speculum Romanae Magnificentiae*. s.d.

⁸⁰¹ MAFFEI, P.A.: *Raccolta di statue antiche e moderne, data in luce sotto i gloriosi auspici della Santità di N. S. Papa Clemente XI da Domenico de Rossi*. Roma. 1704. lám. CXXII.

⁸⁰² WALKER, S.: *op. cit.* p.197.

⁸⁰³ BURK, J.L.: "Das Marmorbad des Pierre Etienne Monnot" en KOPANSKI, K.W. y WEBER, K.: *Das Marmorbad in der Kasseler Karlsau. Ein spätbarockes Gesamtkunstwerk mit bedeutenden Skulpturen und Reliefs von Pierre Etienne Monnot*. Ratisbona. 2003. pp. 35-134. Aquí p. 59.

patas traseras cae tras la espalda. El giro de la cabeza es similar, así como el gesto de caminar alegremente. Un perro aparece entre las piernas del joven y mira fieramente al cordero que lleva éste. Esta escultura sirve como recordatorio de lo vital que era para los artistas el estudio de antiguas colecciones y de lo intercomunicados que están a veces restauración y labor creativa.

Antes de la segunda década del siglo XVIII Pedro el Grande adquiría en Roma copias de las estatuas antiguas más admiradas, entre ellas el *Antinoo Belvedere* y el *Fauno del Cabrito*, que en 1719 lo copiaba para Pedro el Grande uno de los mejores escultores de Roma⁸⁰⁴. El *Fauno del Cabrito* figura así entre las esculturas de bronce dorado que adornan los jardines del castillo de Peterhof cerca de San Petersburgo.

La adaptación del tema del pastor con el cabrito para la decoración de escenas campestres y de jardines inspira a otros artistas, que imaginan el *Fauno* en el marco de escenografías de vergel, como las del palacio de Peterhof. Así Tiepolo incluía una copia en mármol de la estatua, en un marco ajardinado ideal en su *Triunfo de Flora* de 1743⁸⁰⁵, era sin duda una de las esculturas más idóneas para la ornamentación de un espacio silvestre (fig. 65).

También Goethe al visitar la Antikensaal de Mannheim en 1769, había visto los vaciados de la mayoría de las obras maestras sobre las que tanto había leído y él mismo llegó a poseer un vaciado del *Fauno del Cabrito* en su casa de Weimar, como señala Ehrlich.⁸⁰⁶

En cuanto a las copias hechas en escayola, bastante habituales en el siglo XVIII como se sabe, se difundieron con amplitud por el resto de Europa. En el curso del siglo XVIII fueron proporcionados seguramente los vaciados a la Galería del Palazzo Sacchetti de Roma, en uno de cuyos salones se podía disfrutar de una copia del *Fauno*⁸⁰⁷ e igualmente se documentaba otro vaciado en 1770 en Inglaterra entre los de la galería inaugurada doce años antes por el duque de Richmond en Whitehall.⁸⁰⁸

⁸⁰⁴ NEVEROV, O.: “Pamiatniki antichnogo iskusstva v Rossii Petrovskogo Vremeni “ en *Kultura i Iskusstvo Petroskogo Vremeni*, editado por G.N. Komelova. Leningrado. 1977. p.46, a la copia ya no se le puede seguir la pista.

⁸⁰⁵ HASKELL, F. y PENNY, N.: *op. cit.* p. 228.

⁸⁰⁶ EHRLICH, W.: *Goethes Wohnhaus am Frauenplan Weimar*. Weimar. 1978. p.15.

⁸⁰⁷ SALERNO, L., SPEZZAFERRO, L., y TAFURI, M.: *Via Giulia una utopia urbanistica del 500*. Roma. 1973. lám. 215.

⁸⁰⁸ EDWARDS, E.: *Anecdotes of Painters who have resided or been born in England*. Londres. 1808. p.xvii, nº 21.

La Royal Academy de Londres adquirió un vaciado del *Fauno* en 1781; pero la guía de las colecciones no dejaba claro si había sobrevivido, y de ser así, dónde se conservaba y cuánto de él era añadido o restaurado.⁸⁰⁹

También en Chatsworth, Derbyshire, se podían observar dos copias más del *Fauno del Cabrito*, esta vez no en escayola sino en otros materiales. El primero es de tamaño natural y se realizó en plomo (fig. 66), material bastante utilizado en las esculturas que debían adornar los jardines ingleses, más adecuado seguramente a las inclemencias del tiempo. Su posición es invertida respecto al original, por lo que quizás pudo ser copiado de una estampa, posiblemente de la realizada por Thomassin, de la copia en mármol de Versalles.⁸¹⁰ El segundo de estos ejemplos ingleses, conservado también en la ciudad anterior, es de tamaño más reducido y de mármol. Tiene aproximadamente un metro de altura y está firmado por Isidoro Franchi, alumno de Foggini.

En terracota existe una réplica en tamaño reducido, unos treinta y dos cm., realizada por el escultor romano Bartolomeo Cavaceppi (fig. 67) desgraciadamente muy dañada en la que se han perdido la cabeza, brazos y casi la totalidad de las piernas del *Fauno*, el modelo fue recubierto de una pátina de arcilla líquida, barbotina.

⁸⁰⁹ HASKELL, F. y PENNY, N.: *op. cit.* p. 228. Y BARETTI, J.: *A Guide through the Royal Academy*. Londres. 1781. p. 28.

⁸¹⁰ *Recueil des figures, groupes, thermes, fontaines, vases, statues et Autres Ornemens de Versailles*. Amsterdam. 1695.

2d.- MENGES OBTIENE ALGUNOS YESOS DE ESCULTURAS CONSERVADAS EN COLECCIONES REALES ESPAÑOLAS.

La existencia en Dresde de los vaciados de algunas esculturas, que en tiempo de Mengs ya se conservaban en las colecciones reales españolas⁸¹¹, demuestra que el pintor también tuvo acceso a ellas y que consiguió el permiso para extraer modelos para su colección.

Una vez que retornó a Roma portó algunos yesos consigo, que una vez instalado hizo reparar, y probablemente también unir, ya que debían ir despiezados para un transporte más adecuado, al formador Vincenzo Barsotti.

En la factura⁸¹² del vaciador al *cavaliere*, por los trabajos realizados entre 1777 y 1778, se especifican una serie de tareas para “acomodar” lo que había llegado de España, lo que prueba que el artista había obtenido en Madrid, algunas curiosidades que en Roma no podría alcanzar o le habría resultado más complicado.

En la Skulpturensammlung de Dresde se depositan en la actualidad los yesos de un *Fauno del Cabrito*⁸¹³, el *Grupo de San Ildefonso*⁸¹⁴, y un *Hermafrodita*⁸¹⁵, y cuando la corte sajona adquirió los modelos a los herederos de Mengs, también estaban incluidos dos leones de Madrid, aunque ya no se conservan, como detallaba la lista de transporte a Dresde⁸¹⁶, de los del Salón del Trono del Palacio Real de Madrid, que anteriormente habían decorado el Alcázar junto a un grupo de semejantes, y como atestigua también el catálogo de Matthäi⁸¹⁷.

Ya en el siglo XVIII debían estar deteriorados como se señalaba en el testamento del pintor, pues entre los yesos que aún estaban en villa Barberina, antes de ser comprados por el elector sajón, se recogían *Due Leoni rotti di Spagna*⁸¹⁸.

Por tanto es evidente que al pintor se le concedió la autorización para vaciar esculturas provenientes de la misión de Velázquez en Roma, y de las seleccionadas por Cristina de Suecia en la misma ciudad.

⁸¹¹ SILVA MAROTO, P.: “La escultura clásica en las colecciones reales: de Felipe II a Felipe V” en *El coleccionismo de escultura clásica en España*. Actas del Simposio. Museo del Prado, 21 y 22 de mayo de 2001. pp. 11- 41.

⁸¹² ASR. Trenta Notai Capitolini, uff. 4, Capponi 1779, vol. 491, d. 691r-693 v, 735r-738 r, la factura completa por los trabajos ejecutados por Barsotti para Mengs están incluidos en ROETTGEN, S.: *op.cit.* (2003) pp. 579-580.

⁸¹³ KIDERLEN, M.: *op.cit.* p. 230; n° 72.

⁸¹⁴ KIDERLEN, M.: *op.cit.* pp. 253-254, n° 131.

⁸¹⁵ KIDERLEN, M.: *op.cit.* p. 232, n° 76.

⁸¹⁶ KIDERLEN, M.: *op.cit.* documento n° 11, p. 464. El *León*.

⁸¹⁷ MATTHÄI, J.G.: *op.cit.* con los números II y III del catálogo se citan: *Un Lion de Madrit*, recogido en KIDERLEN, M.: *op.cit.* p. 170.

⁸¹⁸ KIDERLEN, M.: *op.cit.* documento n° 9, p. 462.

Las obras compradas por Felipe V e Isabel de Farnesio a la soberana sueca, podían observarse en el Palacio de San Ildefonso, y en concreto el *Fauno del Cabrito* y el *Grupo de San Ildefonso* se habían vaciado para la Academia de San Fernando unos años antes de que Mengs arribara a la corte española.

Ya en 1746 Fernando Triviño pedía al Marqués de Villarías que se vaciaran algunas estatuas antiguas por los moldes que habían llegado desde el Real Sitio de San Ildefonso, y que por aquel entonces se hallaban depositadas en la Real Casa de la Panadería, donde estaban establecidos los estudios de la Academia en aquel tiempo. Estas esculturas *serán muy á proposito para que los Discipulos, y los aficionados, adelanten mucho en el dibuxo o copiandolas en los dias de fiesta, o en las horas en que no está puesto el modelo vivo.*⁸¹⁹

En julio del mismo año se autorizó a Olivieri el vaciado de dichas estatuas, y el formador Félix Martínez aprovechaba las condiciones del verano para dar desmoldeante a las formas y extraer las figuras del *Cástor y Pólux* y el *Pastor Griego*, es decir el *Fauno*⁸²⁰.

En 1753, cuando la Academia todavía contaba con un reducidísimo número de modelos para sus concursos, el asunto para al prueba “de pensado” fue *dibujar el Pastor Fauno por el Modelo*, pues era uno de los pocos que había; y el segundo premio para la tercera clase de este año fue para Mariano Sánchez al ejecutar un dibujo de este motivo en lápiz sobre papel⁸²¹ (fig. 68). Este pintor que posteriormente destacaría como paisajista y pintor de Carlos IV, fue el más joven opositor que accedió a un premio en toda la historia de los concursos de pintura, con trece años de edad.

También Mariano Salvador Maella dibujó entre otros, con gran destreza, esta escultura en la “prueba de pensado” (fig. 69). Parece pues, al ver las citas continuas a esta obra y los dibujos que se han conservado, que fue uno de los modelos más usados en la Academia para la enseñanza,⁸²² pues igualmente se utilizó como modelo para el premio de 1796 de escultura como sabemos por el inventario de 1804, *copia de barro, del Fauno del Cabrito por Dⁿ Santiago Ballete, que obtuvo el segundo premio del tercera clase en 1796, alto tres quartas y media.*⁸²³

⁸¹⁹ Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 40- 1/2.

⁸²⁰ Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 40- 1/2, citado en TÁRRAGA BALDÓ, M. L.: *op.cit.* (1992) pp. 200-201.

⁸²¹ VV. AA.: *Los premios de la Academia. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Oviedo. 1991. p. 51. Número de inventario del dibujo: 1502/P.

⁸²² VV.AA.: *Historia y Alegoría: op.cit.* p. 36. Número de inventario del dibujo: 1501/P.

⁸²³ *Inventario de las Obras de las tres Nobles Artes y de los Muebles que posee la Real Academia de San Fernando*. Año 1804. Archivo-Biblioteca RABASF. Signatura 617/3.

En 1765 Manuel Monfort, apoderado de la Academia de San Carlos de Valencia solicitaba a la de San Fernando se le enviasen algunos dibujos y vaciados que sirvieran para el estudio de los principiantes. En la lista de modelos figuraba *la de la estatua del pastor*.⁸²⁴ Era una obra continuamente demandada y, aunque el original era menos accesible, por estar en un palacio real, nunca perdió su enorme popularidad entre los artistas y entendidos de la Antigüedad y se mandó al resto de academias que se estaban creando en aquel periodo.

En el taller de vaciados de la Academia de Bellas Artes de San Fernando se conserva todavía hoy uno de aquellos vaciados que se utilizaban como modelos para la realización de los dibujos en los concursos. El estado de conservación de este *Fauno* no es bueno, pues queda sólo la parte inferior del yeso, pero tiene el valor de tratarse de una de las piezas que formaban parte de las colecciones antiguas de vaciados que fueron donadas a la Academia o adquiridas por ésta (fig. 70).

No obstante es significativo que cuando en 1777 la Academia de San Carlos requirió nuevamente vaciados, no los extrajeron de los moldes pertenecientes a la de San Fernando, sino que se copiaron de los de Mengs, y en la Junta Particular se expresa: *se acuerda pasar a la de san Carlos vaciados de los de Mengs a Valencia*, y a continuación se especifica: *laocoonte, apolo grande belvedere, apolo chico (el Apolino), antinoo, de la venus (Medici), del fauno, del gladiador borghese, y del pastor de la granja*. Es decir procederían de los moldes que el pintor tenía en su taller de Madrid⁸²⁵ en aquel momento, pues aún no habían llegado el resto de Italia, y debe notarse como el *Fauno del Cabrito* ya se hallaba entre ellos.

A continuación se sugería: *Pedro de Silva propuso que la academia costeara estos vaciados como madre de las demás academias, mas por tener un formador diestro, y que no seria mas de 1600 reales y que encajonarlas y conducir las correria a cuenta de la de san Carlos. La academia aceptó*.⁸²⁶

El por qué se reprodujeron de las formas de Mengs pudo deberse a que éstas estaban mejor cuidadas y a que la Academia aún no contaba con una infraestructura de moldes en buenas condiciones. De hecho parece que la propia institución quería pagar un vaciado de aquellos para poder después reproducirlos indefinidamente y abastecer al resto de escuelas de bellas artes.

⁸²⁴ Archivo Real Academia de la Historia, Signatura 16- 43/1.

⁸²⁵ Documentos anexos nn. 59 y 60.

⁸²⁶ Archivo-Biblioteca RABASF. Junta particular de veinticinco de junio de 1777.

El artista alemán debía saberlo, conocía muy bien las carencias de la Academia, pues cuando donó su colección a Carlos III, entre las que poseía en su estudio madrileño se incluían *Otras dibersas Figur^s enteras, vaciad^f aqui*⁸²⁷, epígrafe que haría referencia a todas aquellas esculturas que él había vaciado durante su estancia en España y cuyos duplicados llegarían a Dresde, como se ha visto.

En los últimos años del siglo XVIII se encarga al vaciador de la Real Academia de San Fernando, José Panucci que formara algunos moldes de las esculturas que había en San Ildefonso, y estos vaciados aparecen varias veces mencionados en los inventarios de la misma.

Algunos de los yesos que están actualmente en la Granja sustituyendo a los originales son los realizados en aquella ocasión por Panucci.⁸²⁸ Carlos IV había ordenado en 1788 el traslado de algunos modelos de Aranjuez. En la Academia de San Fernando existe la *lista de los moldes alas estatuas del Quarto baxo del Palacio del R^l Sitio de Sⁿ Ildefonso que el Rey Carlos IV mando entregar a la Academia y se recibieron el 1º de Julio de 1796. Según Panuchi todos tienen un vaciado dentro, y las piezas que contiene cada uno estan señaladas con el nº que tiene el molde en el exterior (...)*. Con el número 21 se expresaba *Un Fauno con un cabrito al hombro. Ocho piezas*⁸²⁹.

En el siglo XIX se suministraron muchas copias a las academias regionales y por ejemplo en 1871 se envía también a Lisboa toda una serie de vaciados para su Academia, la *cuenta de los baciados de Estátuas antiguas y modernas torsos, bustos, cabezas y extremos, así como cajones, embales y portes á la estación del mediodia, para el envio á Lisboa, por cuenta del Ministerio de Fomento*, nos informa de que el *Fauno del cabrito original en el Museo*, se vendía por un precio de *125 Pesetas*.⁸³⁰

En el Museo de Reproducciones Artísticas de Madrid, se compró un vaciado del *Fauno* seguramente a la Academia de San Fernando, realizado por el formador Trilles en 1885.

El vaciado en escayola que se expone en la Granja de San Ildefonso con el mismo tema (fig. 71), se colocó en aquel lugar al trasladar el original al Museo del Prado, en 1839. El pedestal de madera dorada sobre el que apoya es el original con que vino de Italia, decorado con un relieve de mármol clásico descrito en el inventario de Odescalchi como *un bajorrelieve de tres palmos de largo por 1'10 de alto representando tres mujeres, un niño y un perro*⁸³¹.

⁸²⁷ Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 40-1/2. Documentos anexos nn. 59 y 60.

⁸²⁸ LUZÓN NOGUÉ, J.M.: *op. cit.* (2000) p. 217.

⁸²⁹ Archivo- Biblioteca RABASF. Legajo 40- 1/2.

⁸³⁰ Archivo- Biblioteca RABASF. Legajo 40-1/2.

⁸³¹ VV. AA.: *Documenti inediti... op. cit.* vol. IV, p. 336.

En realidad los personajes son dos mujeres y un hombre, y otro inventario de los Odescalchi lo describe como un *bajorrelieve de cuatro figuras, y un perro, aludiendo al taller de Esculapio, igualmente el bajorrelieve es antiguo y valioso*⁸³².

Hoy el original del *Fauno del Cabrito* se expone en la Galería de esculturas del Museo del Prado. El pedestal original que vino de Italia en 1725 continúa en la que fue la colección de Felipe V e Isabel de Farnesio en el cuarto bajo del Palacio de San Ildefonso y los vaciados, réplicas y variantes tomados a lo largo de más de dos siglos, reproducen la imagen de una de las esculturas que más admiraron los artistas y estudiosos del arte durante el siglo XVIII.

⁸³¹ COPPEL, R. hace todo un estudio de los pedestales en su artículo “Relieves que decoran los pedestales de las esculturas de la Reina Cristina de Suecia” en *Archivo Español de Arte*, nº 279, 1997, pp. 310 a 315. WALKER, S.: *op. cit.* nº 76.

3.- UN VACIADO EXCEPCIONAL: LA *PUERTA DEL PARAISO*.

3a.- EL ORIGINAL DE LA *PUERTA DEL PARAÍSO*. CONCEPTO, FABRICACIÓN Y SIGNIFICADO.

En el Museo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando se conserva hoy el vaciado de la *Puerta del Paraíso* (N106) que protagonizó un debate sobre la conservación y restauración de obras de arte y que inauguró una preocupación por los bienes culturales que no sería totalmente efectiva, hasta casi un siglo después, con una ley del Ministerio de Instrucción Pública que regulaba la reproducción de originales.

Sin embargo para conocer mejor esta pieza y el interés que despertó en Mengs, que la incluyó entre su extensa colección de vaciados, y que se preocupó por su estado de conservación, deberíamos comenzar hablando del original, obra capital del Renacimiento italiano y que por su idiosincrasia merece una explicación más detallada.

Todos los cronistas florentinos medievales empezaban sus escritos con la creación del mundo, para posteriormente ensalzar la nobleza de la descendencia de los romanos. La potencia y grandeza de su imperio, del que San Pedro, vicario de Cristo, había recogido la herencia moral, estaba en relación para ellos con el pasado de Florencia. La tradición medieval florentina pretendía que la ciudad había sido fundada por César y tal afirmación servía para aumentar el prestigio de sus habitantes. Según algunos, la ciudad había sido llamada *Fiorenza Magna* por haber sido habitada por *il fiore* de los romanos. Otros sostenían por su parte que en aquel lugar había fallecido el valeroso Fiorino, flor de los caballeros, cuya espada forjada en forma de lirio era la insignia de los muchos que crecían en aquellas tierras⁸³³.

Para sus moradores el monumento simbólico de la ciudad era el baptisterio, tan antiguo que sus orígenes se difuminaban en la leyenda, y a la vez el mejor representante de su identidad religiosa, civil y artística dando testimonio de la antigüedad de la urbe y de su “romanidad”⁸³⁴. Durante siglos, fue el templo de iniciación cristiana, donde a través del sacramento del bautismo se abría el camino de regreso al paraíso perdido y el fin del exilio provocado por el pecado original⁸³⁵.

Los historiadores medievales lo identificaron como el antiguo santuario de Marte que con la llegada del Cristianismo fue *il detto loro tempio consecraro all'onore d'Iddio e del beato santo Giovanni Battista e chiamarlo duomo di santo Giovanni (...). E feciono fare le fonti del*

⁸³³ LUNARDI, R : “La città e il vivere sociale ” en *Lorenzo Ghiberti, materia e ragionamenti*. Catálogo de la exposición. Florencia 1980. p. 430.

⁸³⁴ CEYSSON, B. (ed.): “La tradición de la escultura antigua. Desde el siglo XV al XVIII” en *Historia de un arte. La Escultura*. Barcelona. 1996. p. 21.

⁸³⁵ GIUSTI, A.: *Il Battistero di San Giovanni a Firenze*. Florencia. 2000. p. 9.

*battesimo in mezzo del tempio ove si battezzavano le genti e'fanciulli, e fanno ancora.*⁸³⁶ Sin embargo la atribución al baptisterio de orígenes romanos ha sido desmentida por la crítica moderna y las investigaciones arqueológicas⁸³⁷.

En época medieval, en un período en que la ciudad estaba ocupada en la lucha por la supremacía con los estados vecinos, el baptisterio asumió el papel de monumento-emblema de la comunidad ciudadana, y fue visto como una herencia dejada por la antigua Roma a Florencia, la nueva Roma⁸³⁸ que debía perpetuar las gestas.

En los albores del Quattrocento italiano, Florencia disfrutaba de un progreso en su situación económica y se iniciaron y reemprendieron grandes obras edilicias. En 1329, se encargó a Andrea Pisano la realización de la primera puerta del baptisterio con la temática de la vida de San Juan Bautista, patrono del edificio, con la aspiración de superar la de Pisa, la localidad rival, que se enorgullecía de la de bronce que Bonnano Pisano había realizado para su catedral. En 1338 la ejecutada por Andrea Pisano estaba concluida y ocupaba la posición de honor en el muro oriental del templo frente al Duomo. En ciertas ceremonias litúrgicas los pórticos de ambos monumentos se abrían y la procesión de catecúmenos pasaba de la catedral al baptisterio⁸³⁹.

Sin embargo el programa ornamental del edificio quedó interrumpido por la Gran Peste de 1348, a causa de la cual Florencia perdió un tercio de sus ochenta mil habitantes, que sufrieron además el hambre, la bancarrota y los tumultos políticos.

Hacia 1400 la coyuntura había mejorado ostensiblemente constatándose en la realización de conjuntos decorativos y monumentales, extensos y caros, que constituían sin duda una respuesta a las ambiciones culturales y guerreras de los milaneses. Por aquel entonces Milán y la agresiva política expansiva de Gian Galeazzo Visconti⁸⁴⁰ representaban la mayor amenaza para la ciudad, que se disolvió a la muerte de éste el tres de septiembre de 1402.

En 1401, el *Arte dei Mercatanti di Calimala*, el más poderoso de los siete gremios de Florencia, que desde el siglo XII se encargaba de la manutención, cuidado y embellecimiento

⁸³⁶ VILLANI, G.: *Cronica*. Edición de Florencia. 1823. vol. I, libro 1, cap. XLII, pp. 60-61 y vol. I, libro 1, cap. LX, p. 81. La fama de Giovanni Villani está ligada sobre todo a su *Cronica*, un monumental relato que comienza con la torre de Babel y que se extiende hasta 1348 época en la que vivió el autor. Inició su obra en 1300 con motivo del jubileo y constituye un documento precioso en lo que se refiere a la narración relativa a su tiempo.

⁸³⁷ MAETZKE, G.: *Fiorentia*. Roma. 1941.

⁸³⁸ GIUSTI, A.: *op.cit.* (2000) p. 11.

⁸³⁹ FINN, D. y CLARK, K.: *The Florence Baptistery Doors*. Introducción de K. Clark, Londres. 1980. p. 27.

⁸⁴⁰ PARPAGLIOLO, L.: *La Lombardia negli scritti italiani e stranieri*. Roma. 1929; CATTANEO, C.: *Lombardia antica e moderna*. Florencia. 1948.

del baptisterio⁸⁴¹, planteó un concurso para decorar las segundas puertas del monumento. Como señalaba Vasari en su *Vita* de Lorenzo Ghiberti se había decidido, *che si dovesse, come si era già molte volte ragionato*, [fare] *l'altre due porte di S. Giovanni, tempio antichissimo e principale di quella città*.⁸⁴²

El *Arte di Calimala*, que también financiaba las restauraciones necesarias del patrimonio artístico mueble e inmueble del edificio⁸⁴³, era la corporación de los grandes negocios y no sólo controlaba el comercio del paño y la lana, sino también el de seda, brocado, joyas y otros materiales preciosos del levante, así como de la banca y de toda aquella actividad económica que se desarrollara en Florencia⁸⁴⁴.

La publicidad otorgada al proyecto de las nuevas puertas ponía de manifiesto la voluntad florentina de proclamar la capacidad y el genio inventivos de Florencia, su aptitud para abrirse a la modernidad y la seguridad con que se consideraba el centro de tal renovación⁸⁴⁵.

Los participantes en la famosa competición debían ejecutar en el tiempo de un año un relieve en bronce con el tema del *Sacrificio de Isaac*. Las “bases del concurso” especificaban con todo cuidado el número, naturaleza y función de los personajes, así como los animales y elementos decorativos que debían representarse. Establecieron de igual modo con total precisión la forma polilobulada que debía tener el soporte, como la de los relieves de la puerta de Andrea Pisano⁸⁴⁶.

El mismo Ghiberti en el capítulo autobiográfico de sus *Commentari* relataba cómo había sido dicho certamen y cómo lo había vencido “sin dificultad”. Merece la pena conocer su propia narración que comienza diciendo cómo se enteró de la existencia del evento: *Nella mia giovanile età, negli anni di Cristo 1400, mi partii si per la corruzione dell'aria, da Firenze, e si*

⁸⁴¹ GANDI, F.: *Le Arti maggiori e minori in Firenze*. Florencia. 1929; DOREN, A.: *Das Florentiner Zunfswesen*. Stuttgart -Berlín. 1908. DAVIDSOHN, R.: *Forschungen zur Geschichte von Florenz*. Berlín. 1896. vol. I, pp. 145 y ss.

⁸⁴² VASARI, G.: *op.cit.* MARINI, M. (ed.) Roma. 1997. p. 301.

⁸⁴³ PAOLUCCI, A. (ed.): *Il Battistero di San Giovanni a Firenze*. Módena. 1994. p. 395. Parte de los documentos relativos al Baptisterio de San Giovanni se perdieron por un incendio que sufrió el lugar donde se custodiaban, la pérdida fue menor debido al expolio que había realizado en el siglo XVII el senador Carlo Strozzi. Estos documentos se pueden completar hoy gracias a PATCH, T y GREGORI, F.: *Libro della seconda e terza porta di bronzo della chiesa di San Giovanni di Firenze*. Florencia. 1773, y con los encontrados y publicados por GAYE, G.: *Carteggio inedito d'artisti*. Florencia. 1939; FANTOZZI, F.: *Notizie originali di Bernardo Cennini*. Florencia. 1839; BROCKHAUS, H.: “Die Paradieser-Thür Lorenzo Ghiberti's” en *Forschungen über Florentiner Kunstwerke*. Leipzig. 1902, todos ellos recogidos por Krautheimer. KRAUTHEIMER, R. y KRAUTHEIMER-HESS, T.: *Lorenzo Ghiberti*. Princeton. 1956. (primera edición)

⁸⁴⁴ DOREN, A.: *Studien aus der Florentiner Wirtschaftsgeschichte*. Stuttgart. 1901. pp. 20 y ss

⁸⁴⁵ CEYSSON, B. (ed.): *op.cit.* p. 21.

⁸⁴⁶ KRAUTHEIMER, R. y KRAUTHEIMER-HESS, T.: *op.cit.*, pp. 31 y ss.; CEYSSON, B. (ed.): *op.cit.* p. 21. MIDDELDORF KOSEGARTEN, A.: “The origins of artistic competitions in Italy” en *Lorenzo Ghiberti nel suo tempo*. Atti del convegno internazionale di Studi. (Florencia 18-21 de octubre 1978.) Florencia 1980. vol. I, pp. 167-186.

pel male stato della patria, con un egregio pittore, il quale l'aveva richiesto il signore Malatesta da Pesaro, il quale ci fece fare una camera, la quale da noi fu pitta con grandissima diligenza. (...)

Nondimeno in questo istante da miei amici⁸⁴⁷ mi fu scritto come i governatori del tempio di santo Giovanni Battista mandano pe' maestri i quali siano dotti, de' quali essi vogliono vedere prova. Per tutte le terre d'Italia moltissimi dotti maestri vennono per mettersi a questa prova e questo combattimento. Chiesi licenza dal signore e dal compagno. Sentendo il signore il caso, subito mi dié licenza; insieme cogli altri scultori fummo innanzi agli operai di detto tempio.

A partir de aquí comenzaba a dar detalles de cómo se había desarrollado la prueba y quiénes habían tomado parte en ella: Fu a ciascuno dato quattro tavole d'ottone. La dimostrazione vollono i detti operai e governatori di detto tempio ciascuno facesse una istoria di detta porta, la quale storia elessono fusse l'immolazione di Isaac e ciascuno de' combattitori facesse una medesima istoria. Condussonsi dette prove in un anno e [a] quello [che] vinceva doveva essere dato le vittoria. Furono i combattitori questi: Filippo di ser Brunellesco, Simone da Colle, Nicolò d'Arezzo, Jacopo della Quercia da Siena, Francesco de Valdambina, Nicolò Lamberti; fummo sei a fare detta prova, la quale prova era dimostrazione di gran parte dell'arte statuaria.

Según su propia versión se le había concedido unánimemente la victoria algo que no concuerda con otras interpretaciones, como veremos enseguida: Mi fu conceduta la palma della vittoria da tutti i periti e da tutti quelli [che] si provarono meco. Universalmente mi fu conceduta la gloria senza eccezione. A tutti parve avessi passato gli altri in quel tempo senza veruna eccezione, con grandissimo consiglio ed esaminazione d'uomini dotti. Vollono gli operai di detto governo il giudicio loro scritto di loro mano, furono uomini molti periti tra pittori e scultori d'oro e d'argento e di marmo. I giudicatori furono 34 tra [quelli] della città e delle altre terre circostanti: da tutti fu data in mio favore la soscrizione della vittoria, e consoli ed operai e tutto il corpo dell'arte mercatoria, la quale à un governo il tempio di santo Giovanni Battista. Mi fu conceduto e determinato facessi detta porta d'ottone pel detto

⁸⁴⁷ Vasari afirmaba en la *Vita* sobre Ghiberti que había sido su padre y maestro, Bartoluccio el que le había mandado avisar en Pesaro de la existencia del certamen: *fu scritto questa deliberazione da Bartoluccio a Lorenzo ch'in Pesero lavorava, confortandolo a tornare a Fiorenza a dar saggio di sè. che questa era una occasione di farsi conoscere e da mostrare l'ingegno suo, oltra che e' ne trarrebbe sì fatto utile, che né l'uno né altro arebbono mai più bisogno di lavorare pere. Mossero l'animo di Lorenzo le parole di Bartoluccio di maniera che, quantunque il signor Pandolfo et il pittore e tutta la sua corte gli facessino carezze grandissime, prese Lorenzo da quel signore licenza e dal pittore, i quali pur con fatica e dispiacere loro lo lascioron partire, non giovando né promesse né accrescere provisione, parendo a Lorenzo ogn'ora mille anni di tornare a Fiorenza. Partitosi, dunque, felicemente a la sua patria si ridusse.* VASARI, G.: *op.cit.* p. 301.

*tempio: la quale condussi con grande diligenza. (...) Fu condotta con grandissimo ingegno e disciplina. (...)*⁸⁴⁸

Según el biógrafo de Brunelleschi, Manetti, la decisión de los expertos después del concurso de 1401 no fue tan inequívoca como señalaba el propio Ghiberti en su biografía, sino que éstos se habían mostrado vacilantes y en un primer momento asignaron la ejecución a los dos artistas, *doppo più dibattiti e tra loro e richieste di cittadini e d'artefici, si fece conchiusione, che' due e migliori che si trovassono erano amendue fiorentini, e che né in Firenze né altrove non era meglio di che s'avessi notizia.*⁸⁴⁹ Vasari escribía que tanto Brunelleschi como Donatello, consideraron *ancora che il senso gli strignesse forse a fare il contrario, che Lorenzo era migliore maestro di loro nel getto*⁸⁵⁰, y creyeron que era mejor que él se encargara de la obra.

Sin embargo Manetti no fue tan generoso con Ghiberti. En su *Vita di Filippo Brunelleschi* se mostraba muy crítico con los procedimientos de los que se había servido Lorenzo para conseguir la obra. Según su biógrafo, Brunelleschi había realizado la historia de Isaac y Abraham en poco tiempo, *perché possedeva l'arte gagliardamente*. No obstante Ghiberti había sido mucho más lento y había pedido consejo además a todos aquellos que le visitaban y los entendidos que vivían o pasaban por Florencia durante aquel año: *E essendosi detto qualche cosa della bella cosa che era quella di Filippo, fece pensiero, come valente uomo, di valersi con industria, con umiliarsi chiedere consiglio a tutti quelli ch'egli stimava che per uomini intendenti l'avessono a giudicare, com'erano orafi, dipintori ed altri scultori, ecc, acciò che la sua non mancassi al paragone. (...) ed investigò quant'e' potè per intendere come stava quella di Filippo.*⁸⁵¹

Vasari, que admiraba a Ghiberti, explicaba la misma situación diciendo que dicho escultor había sido más espontáneo y sincero que el resto de compañeros que ocultaban sus progresos, *per non raffrontare nelle cose medesime. Solo Lorenzo, che aveva Bartoluccio che lo guidava e li faceva far fatiche e molti modelli, innazi che si risolvessino di mettere in opera nessuno, di continuo menava i cittadini a vedere, e talora i forestieri che passavano, se intendevano del mestiero, per sentire l'animo loro; i quali pareri furon cagione ch'egli condusse un modello molto ben lavorato e senza nessun difetto. E così, fatte le forme e gittatolo di bronzo, venne*

⁸⁴⁸ Ghiberti, L.: *I Commentarii*. Florencia. 1447. El texto utilizado aquí es el anotado y comentado por O. MORISANI. Nápoles. 1947. pp. 42-43. Por lo que sabemos Ghiberti fue el primer artista que escribió una autobiografía, que añadió a su segundo *Commentario* y es significativo que una larga parte la dedicó a un catálogo de sus obras en orden cronológico. MURRAY, P.: "Ghiberti e il suo secondo Commentario" en *Lorenzo Ghiberti nel suo tempo. op.cit.* vol. II, p. 291.

⁸⁴⁹ MANETTI, A.: *Vita di Filippo Brunelleschi*. Milán. 1976. pp. 61 y ss.

⁸⁵⁰ VASARI, G.: *op.cit.* p. 301.

⁸⁵¹ MANETTI, A.: *op.cit.* p. 62.

*benissimo, onde egli con Bartoluccio suo padre lo rinettò con amore e pazienza tale, che non si poteva condurre né finire meglio.*⁸⁵²

La famosa parcialidad florentina no podía encontrar algo mejor para dividirse una vez más y como venía sucediendo a lo largo de la historia, también en esta ocasión hubo diversidad de opiniones. Además de enfrentamientos entre los guelfos y los gibelinos del siglo XIV, los *piagnoni* (demócratas) y *palleschi* (moderados) de finales del siglo XV, estaban ahora los ghibertianos y los brunelleschianos de principios del 400. La cuestión que nos ocupa ha sido analizada por algunos expertos incluso desde un punto de vista político, por la que según los temperamentos y caracteres podrían llevar a pensarse en una descendencia *brunelleschiana-piagnona* y en una *ghibertiana-pallesca*.⁸⁵³

Lo que parece evidente es que a los treinta y cuatro miembros del jurado, elegidos por el *Arte di Calimala*, les fue imposible decidirse por un vencedor y propusieron que los dos artistas trabajaran juntos en la ejecución de la obra. No obstante Filippo que *non volle mai consentire, se l'opera non era tutta sopra di lui*⁸⁵⁴, terminó perdiendo la oportunidad de realizarla y el trabajo fue concedido definitivamente a Ghiberti. Por otra parte son muchos los que opinan, entre ellos Vasari, que Lorenzo poseía un dominio de la técnica más seguro que el de su rival, ya que había vaciado su *formella* de una sola vez, mientras que Brunelleschi había soldado sobre una placa de bronce siete bloques fundidos por separado⁸⁵⁵.

De esta manera el *Arte di Calimala* comisionó a Lorenzo Ghiberti las segundas puertas de bronce para el baptisterio de San Giovanni, como se deduce del documento del *Libro Grande dell'Arte de Mercatanti* en el que se recoge que *Nencio di Bartoluccio orafo debbe fare la Porta del Metallo*.⁸⁵⁶ La obra se concibió siguiendo el esquema de la puerta realizada por Andrea Pisano en el siglo anterior, con veintiocho paneles de marco cuadrifoliado, de los cuales cuatro representaban a los padres de la Iglesia, cuatro a los evangelistas, y veinte a episodios relativos a la vida de Cristo⁸⁵⁷. Para la composición de las escenas el escultor seguía las fórmulas de representación propias de la pintura de la época, disponiendo las figuras como

⁸⁵² VASARI, G.: *op.cit.* p. 302.

⁸⁵³ PARRONCHI, A.: "Ghiberti l'antagonista" en ROSITO, M. (ed.): *Ghiberti e la sua arte nella Firenze del '3- '400*. Florencia.1979. p. 70.

⁸⁵⁴ MANETTI, A.: *op.cit.* p. 64.

⁸⁵⁵ CEYSSON, B. (ed.): *op.cit.* p. 21.

⁸⁵⁶ *Libro Grande dell'Arte de' Mercatanti, segnato X*. ASF. Strozzi., LI, 1, f.123v., citado por KRAUTHEIMER, R. y KRAUTHEIMER-HESS, T.: *op.cit.* doc. 1, p. 366.

⁸⁵⁷ Ghiberti, L.: *op.cit.* p. 43; VASARI, G.: *op.cit.* p. 303; FINN, D. y CLARK, K.: *op.cit.* pp. 95-96; KRAUTHEIMER, R. y KRAUTHEIMER-HESS, T.: *op.cit.* pp. 103 y ss.; PERRIG, A.: *Lorenzo Ghiberti, die Paradiesestür: warum ein Künstler den Rahmen sprengt*. Frankfurt. 1987. p. 23.

en un escenario sobre un fondo paisajístico o arquitectónico que ordenaba la composición y permitía al espectador situar los personajes en el espacio⁸⁵⁸.

Ghiberti empleó casi veinte años en esculpir todos los relieves de esta puerta, una vez finalizada la obra *parve a'Consoli de'Mercatanti esser serviti molto bene*⁸⁵⁹, y además *aveva Fiorenze ricevute tante lode per l'opere eccellenti di questo ingegnossissimo artefice, che e' fu deliberato da'Consoli dell'Arte de'Mercatanti*⁸⁶⁰ encargarle la realización de la tercera puerta de San Giovanni, la conocida como *Puerta del Paraíso*.

Krautheimer, en su obra magna sobre el escultor, aporta el documento que hace referencia a esta comisión: *Si da a fare la terza Porta di Bronzo della Chiesa di S. Gio a Lorenzo di Bartolo di Michele, eccellente maestro con che finche non sarà finita, non possa pigliare a fare altro lavoro; il che nel fare la seconda porta haveva poco osservato, e per sua fatica e opera deve havere quello sara giudicato da consoli etc. [sic]. Se gli paghi a buon conto a ragione di fl. 200 l'anno. Michelozzo di Bartolomeo che lavora in su d.a Porta se gli paghi fl. 100 l'anno.*⁸⁶¹

En una carta de junio de 1424 dirigida por Leonardo Bruni a *Nicolò da Uzzano e Compagni deputati*⁸⁶², es decir al *Arte di Calimala*, proponía aquél un esquema de veintiocho compartimentos, de los cuales veinte representarían historias del Antiguo Testamento y ocho figuras de profetas, según un esquema prudentemente convencional, en correspondencia con las estructuras de las otras dos puertas ya existentes. Bruni, al que en un primer momento se encargó la elaboración del programa iconográfico de la obra, y al que un año después se acogía como miembro del *Calimala*⁸⁶³, señalaba que los episodios debían ser *illustri y significanti*, y *che possono ben pascere l'occhio con varietà di disegno, significanti... quelle che abbino importanza degna di memoria*.

La significación del mensaje religioso que se debía conferir a la empresa era subrayada por Bruni como no menos importante que el arte y la calidad de la manufactura. Y fue justamente en nombre de esa significación que el programa de Bruni, demasiado prolijo y genérico, no fue aplicado y fue sustituido por aquél que actualmente vemos⁸⁶⁴.

⁸⁵⁸ CEYSSON, B. (ed.): *op.cit.* p. 22.

⁸⁵⁹ VASARI, G.: *op.cit.* p. 304.

⁸⁶⁰ VASARI, G.: *op.cit.* p. 306.

⁸⁶¹ ASF. Spoglie Carte Stroziane, serie seconda, LI, 1, citado por KRAUTHEIMER, R. y KRAUTHEIMER-HESS, T.: *op.cit.* doc. 36, p. 370.

⁸⁶² ASF. *Spoglio delle scritture dell'Arte di Calimala, altrimenti detta de'Mercatanti*, serie seconda, LI, 1 c.82r, 82v.

⁸⁶³ ASF. Archivio delle Arti, Mercanti di Calimala, n° 18, p. 7 documento publicado por BROCKHAUS, H.: *op.cit.* pp. 38-39.

⁸⁶⁴ PAOLUCCI, A. "Ghiberti orafo" en ROSITO, M. (ed.): *Ghiberti e la sua arte, op.cit.* p. 124.

El elenco de los temas inicialmente seleccionados por Bruni era el siguiente: *Come Dio crea il cielo e le stelle / Dio fa l'huomo e la femmina/ Adam et Eva intorno al albore mangiano il pome /Come sono cacciati del Paradiso dall'Angelo/ Cain uccide Abel suo fratello/ Ogni forma d'animale entra nell'Arca di Noè/ Abraham vuole immolare Isaac per comando di Dio/ Isaac dà la benedizione a Jacob credendo che sia Esau/ E fratelli di Josef li vendono per invidia/Il sogno di Faraone di 7 vacche e 7 spighe/ Josef riconosce i fratelli venuti per lo grano in Egitto/ Moise vede Dio nelle spine ardenti/ Moise parla a Faraone e fa segni miracolosi/ Il mare diviso et il popolo di Dio passante/ Le leggi date da Dio a Moise nel monte ardente buccina sonante/ Aron Immolante sopra l'altare in abito sacerdotale con campanelle e melagrane intorno a vestimenti/ Il popolo di Dio passa il fiume Giordano et entra in terra della promissione con l'arca federis/ David uccide Golia in presenza del re Saul/ David fatto re con letizia del popolo/ Salomone giudica intra le due femine la questione del fanciullo/ Samuel Profeta/ Natan Profeta/Helia Profeta/ Heliseo Profeta/ Isaia Profeta/ Jeremia/ Ezequiel / Daniel.*⁸⁶⁵

Se desconoce quién fue el responsable del cambio de programa que se permitía no seguir las indicaciones de un gran intelectual humanista, como era Bruni. No lo sabemos y los documentos no nos aportan datos sobre esta cuestión⁸⁶⁶, pero Krautheimer por su parte se atreve a aventurar que la no aplicación del programa elaborado por Bruni fue debida al deseo militante del humanista Ambrosio Traversari, de ver unidas las representaciones de las iglesias romana y griega, tema que inspiraría el relieve dedicado al Encuentro del Salomón con la reina de Saba, en el contexto de las disputas religiosas que se producían al mismo tiempo que se celebraba el Concilio de Basilea y el Imperio de Oriente, en proceso de descomposición, veía amenazada su supervivencia⁸⁶⁷.

El propio Krautheimer conjeturaba que el programa debía atribuirse en realidad a Traversari y Niccolo Niccoli⁸⁶⁸, pero otras teorías señalaban que fue el propio Ghiberti quien ideó el repertorio, como él mismo insinuaba en su *Commentarii: mi fu data licenza [che] io la conducesti in quel modo ch'io credessi tornasse più perfettamente e più ornata e più ricca*, o quizás como sería más probable imaginar, Ghiberti lo creó con ayuda y consejo de algún

⁸⁶⁵ ASF. Spoglie Carte Stroziane, serie seconda, LI, 1, citado por KRAUTHEIMER, R. y KRAUTHEIMER-HESS, T.: *op.cit.* doc. 52. PAOLUCCI, A. "Ghiberti orafo" en ROSITO, M. (ed.): *Ghiberti e la sua arte, op.cit.* p. 125.

⁸⁶⁶ PAOLUCCI, A. "Ghiberti orafo" en ROSITO, M. (ed.): *Ghiberti e la sua arte, op.cit.* p. 125.

⁸⁶⁷ CEYSSON, B. (ed.): *op.cit.* p. 24.

⁸⁶⁸ KRAUTHEIMER, R. y KRAUTHEIMER-HESS, T.: *op.cit.* p. 171.

teólogo, intelectual laico u hombre de la Iglesia⁸⁶⁹. El éxito obtenido con la segunda puerta, habría podido permitir a Ghiberti márgenes de autonomía inventiva que reflejarían la estima incondicional de que gozaba por parte del *Calimala*, y también la nueva consideración que el papel del artista estaba adquiriendo en el ámbito del Renacimiento.

Pero si Ghiberti no definió la nueva orientación compositiva, al menos fue el responsable de las novedades estilísticas y formales de la puerta, donde la forma polilobulada gótica cedió el puesto a un marco regular de medidas y gusto renacentistas y donde la síntesis narrativa de los diez recuadros resulta posible gracias a las diversas modulaciones perspectivas del relieve⁸⁷⁰.

Los temas elegidos quedaron reducidos a diez en un ejemplo admirable de eficacia doctrinal y de claridad didáctica. La *Puerta* estaba ya iniciada cuando se cambió el programa, como lo demuestra el hecho de que la parte posterior de las hojas, donde apoyan los batientes, esté dividida en veintiocho recuadros centrados por una chapa metálica, que no tienen correspondencia con la compartimentación decimal en el exterior de la puerta.⁸⁷¹

Evidentemente Lorenzo Ghiberti contó con una serie de colaboradores que le ayudaron a crear la *Puerta del Paraíso*, como sabemos también por los documentos y las crónicas de los especialistas. Como había ya sucedido en la Puerta Norte del Baptisterio, el escultor consiguió que el *Arte di Calimala* pagara a un determinado número de artesanos y artistas, sin los que de otro modo, Ghiberti, no hubiera podido concluir una empresa tan rica y compleja, en un momento además en que el artista cumplía con otros encargos⁸⁷².

La amplitud de la obra exigía el montaje de un taller de envergadura, ya que cada uno de los relieves requería un acabado largo y delicado, además de las pesadas y arduas operaciones preparatorias del vaciado. El taller del escultor se convirtió en un centro de aprendizaje lleno de efervescencia, escuela a tiempo completo dura y eficaz donde se formaron grandes técnicos⁸⁷³ y donde se debatían los fundamentos estilísticos y estéticos del arte. Por las tardes parece que el *atelier* se convertía en un cenáculo donde los artistas más reputados se reunían, con la excusa de pulir la *Puerta*, para discutir los hechos del día o tratar los más diversos argumentos⁸⁷⁴.

⁸⁶⁹ Sin embargo la opinión de Bruni había sido que el artista debía únicamente tener capacidades formales y técnicas *si che possa ben mettere e le persone e gl'atti occorrenti, e che habbia del gentile, sì che le sappia bene ornare*, sin mencionar otro tipo de capacidades intelectuales o decisivas en materia iconográfica.

⁸⁷⁰ GIUSTI, A.: *op.cit.* (2000) p. 43.

⁸⁷¹ GIUSTI, A.: *op.cit.* (2000) p. 40.

⁸⁷² CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, M. G.: "I collaboratori della Porta del Paradiso" en *Lorenzo Ghiberti, materia e ragionamenti. op.cit.* p. 392.

⁸⁷³ CEYSSON, B. (ed.): *op.cit.* p.24.

⁸⁷⁴ BEARZI, B.: "La tecnica usata dal Ghiberti per le Porte del Battistero" en *Lorenzo Ghiberti nel suo tempo. op.cit.* vol. I. p. 221.

Las huellas de los artistas que cooperaron en la obra son visibles a pesar de su obediencia a las directrices de Ghiberti. Su modo de proceder contrastaba totalmente con el de su competidor Brunelleschi, que defendía celosamente sus secretos, con un constante e inflexible control, que no le permitía fiarse de sus colaboradores. Por su parte Ghiberti ofrecía una plena disponibilidad⁸⁷⁵ que facilitaba el intercambio artístico en su taller.

Durante el tiempo en que se elaboró la *Puerta*, este lugar representó en todos los sentidos un episodio de enorme interés, allí se formaron los más hábiles fundidores y cinceladores de Europa y se enseñaba el uso de los diversos motivos clásicos para crear una composición nueva. Pero sobre todo se debe destacar el hecho de que allí se inventara una nueva concepción de la escultura que se podría denominar “relieve pictórico”. Es decir un tipo de escultura vista en sentido dinámico, vital, luminoso y atmosférico que disuelve los límites rigurosos del volumen. La escultura como movimiento de materia controlada pero no aprisionada.⁸⁷⁶

De los antiguos testimonios parece vislumbrarse que la *Puerta del Paraíso* fue sentida como una empresa colectiva en la que todos debían contribuir por el prestigio y el honor de la ciudad. Piero Cennini y el anónimo Magliabechiano⁸⁷⁷ escriben que *Donato, Luca della Robbia, Antonio del Pollaiuolo ed altri lavorarono per lo desiderio che avevano che tale opera la sua perfezione havesse.*⁸⁷⁸ Y si esta noticia fuese falsa y se derivara simplemente del recuerdo de la recíproca estima entre estos artistas, tenemos la certeza de la colaboración segura de Michelozzo, Benozzo Gozzoli, Vittore y Tommaso Ghiberti, Bernardo Cennini, como se conoce por la documentación y se puede también constatar por las variantes estilísticas de la obra.⁸⁷⁹

Vasari citaba también a alguno de sus colaboradores y decía : *fu aiutato Lorenzo in ripulire e nettare questa opera, poi che fu gettata, da molti, allora giovani, che poi furono maestri eccellenti, cioè da Filippo Brunelleschi, Masolino da Panicale, Niccolò Lamberti, orefici; Parri Spinelli, Antonio Filareto, Paulo Uccello, Antonio del Pollaiuolo, che allora era giovanetto, e dal molti altri; i quali, praticando insieme intorno a quel lavoro e conferendo, come si fa, stando in compagnia, giovarono non meno a sè stessi, che a Lorenzo.*⁸⁸⁰

⁸⁷⁵ CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO, M. G.: *op.cit.* p. 323.

⁸⁷⁶ CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO, M.G.: *op.cit.* p. 323.

⁸⁷⁷ *Codice Magliabechiano, cl. XVII, 17 contenente Notizie sopra l'arte degli antichi e quella de' Fiorentini da Cimabue a Michelangelo Buonarroti scritte da Anonimo Fiorentino.* FREY, C (ed.). Berlín. 1892.

⁸⁷⁸ CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO, M.G.: *op.cit.* p. 323.

⁸⁷⁹ CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO, M.G.: *op.cit.* p. 323.

⁸⁸⁰ VASARI, G.: *op.cit.* p. 309.

Sin embargo, según el archivo del *Arte di Calimala*, el número de colaboradores resultaba sensiblemente menor al de la puerta Norte del Baptisterio. Esto se debía al hecho de que a partir de 1436-37 pudo contar establemente con la ayuda de sus hijos Vittorio y Tommaso, que se debieron encargar, entre otras labores, de esculpir las cabezas de los clipeos y de la decoración de las jambas⁸⁸¹. Una ayuda que fue verdaderamente valiosa, aunque todavía hoy no pueda ser fácilmente reconocible, ya que no se sabe mucho de ellos, y prácticamente nada en el caso de Tommaso.⁸⁸²

El primero de sus colaboradores fue Michelozzo, recordado en un contrato del dos de enero de 1425⁸⁸³ que habría trabajado como cincelador⁸⁸⁴. En 1436-37 son recordados junto a él *Vettorino suo figliolo e altri tre che non furono sempre gli stessi, ma alcuna volta si mutarono*.⁸⁸⁵ Y en 1443 se señala por primera vez al otro hijo de Ghiberti, Tommaso. En un documento de enero de 1444, el hijo Vittorio en nombre del padre concluye un contrato con Benozzo Gozzoli⁸⁸⁶ y en 1448 entra a trabajar Bernardo di Bartolomeo Cennini⁸⁸⁷.

Los documentos citan también otros colaboradores, pero casi seguramente se trata de ayudantes para las obras de fábrica, las de fusión o de acabado de la estructura. Estos eran: Matteo di Francesco di Andrea da Settignano⁸⁸⁸, en torno a 1442 hasta finales de 1448. Para la estructura Francesco di Papi⁸⁸⁹, Simone di Giovanni da Fiesole⁸⁹⁰ y Domenico di Antonio Salviati⁸⁹¹. En una descripción final de los trabajos, en las cartas Gori, son recordados también entre los trabajadores Nanni Buoni, Cristoforo di Francesco y Giovanni di Giuliano.⁸⁹²

En la bibliografía posterior los colaboradores se multiplican y vuelven más ilustres.⁸⁹³ Piero Cennini⁸⁹⁴ en 1475 recordaba junto a Michelozzo a Lucca della Robbia, y junto a Bernardo Cennini a Donatello. El anónimo Magliabechiano añadía a Antonio de Pollaiuolo y después

⁸⁸¹ PAATZ, E. y W.: *Die Kirchen von Florenz: Ein kunstgeschichtliches Handbuch*. Frankfurt. 1955. p. 197.

⁸⁸² CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO, M. G.: *op.cit.* p. 392.

⁸⁸³ ASF.: *Strozz.* LI, I, f. 81 del *Libro seconda e terza porta*, citado en KRAUTHEIMER, R. y KRAUTHEIMER-HESS, T.: *op.cit.* doc. 110, p. 408.

⁸⁸⁴ PAATZ, E. y W.: *op.cit.* p. 197.

⁸⁸⁵ CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO, M. G.: *op.cit.* p. 393.

⁸⁸⁶ ASF.: *Arti, Calimala*, vol. 19, *Delib. Cons. 1444*, c. 8f., citado en KRAUTHEIMER, R. y KRAUTHEIMER-HESS, T.: *op.cit.* doc. 246, p. 417.

⁸⁸⁷ ASF.: *Arti, Calimala*, vol. 20, *Delib. Cons. 1447 (1448)*, c. 27v., citado en KRAUTHEIMER, R. y KRAUTHEIMER-HESS, T.: *op.cit.* doc. 110, p. 408.

⁸⁸⁸ KRAUTHEIMER, R. y KRAUTHEIMER-HESS, T.: *op.cit.* doc. 39, 90, 91 y 98.

⁸⁸⁹ KRAUTHEIMER, R. y KRAUTHEIMER-HESS, T.: *op.cit.* doc. 41.

⁸⁹⁰ KRAUTHEIMER, R. y KRAUTHEIMER-HESS, T.: *op.cit.* doc. 90, 91, 99.

⁸⁹¹ KRAUTHEIMER, R. y KRAUTHEIMER-HESS, T.: *op.cit.* doc. 90, 91 y 99.

⁸⁹² KRAUTHEIMER, R. y KRAUTHEIMER-HESS, T.: *op.cit.* doc. 39, 41, 90, 91, 98, 99, 122.

⁸⁹³ CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO, M.G.: *op.cit.* p. 393.

⁸⁹⁴ MANCINI, G.: "Il bel San Giovanni e le feste patronali di Firenze descritte nel 1475 da Piero Cennini" en *Rivista d'Arte*, VI, 1909, pp. 185-227. Aquí p. 195.

cargando la tintas citaba a Antonio *il Rosso* y su hermano Bernardo, *per il loro comune desiderio che avevano che tale opera si finisce*.⁸⁹⁵ Vasari por su parte agregaba además a Filarete como hemos visto, y Paatz aseguraba que Pollaiuolo habría colaborado modelando los animales de las jambas entre 1445 y 1452⁸⁹⁶.

Como se ha señalado el esquema de la *Puerta* se simplificó bastante respecto a las dos anteriores, reduciéndose la estructura a diez grandes recuadros de forma cuadrada, unidos por una cornisa en cuyos lados verticales se acogen en hornacinas, con la bóveda en forma de venera y la punta en forma de ojiva gótica plurisegmentada, las figuras de bulto redondo de personajes bíblicos, alternándose con molduras circulares de las que asoman cabezas femeninas y masculinas. Estos dos motivos, clipeos y nichos, se relacionan a través de una voluta doble de acanto o bien por ramilletes de rosas, ramas de robles, hiedra, etc., atados con anillos, cuerdas o cintas. En los laterales horizontales aparecen cuatro figuras reclinadas que representan a Adán y Eva en la parte superior y Noé y su esposa en la inferior.

A la altura de los ojos aparece la orgullosa inscripción: *OPUS LAURENTIUS CIONIS DE GHIBERTIS MIRA ARTE FABBRICATUM*, circundada por dos retratos, dentro de los anteriormente citados clipeos, que representan seguramente a Ghiberti y a su hijo Vittorio. La razón por la que Lorenzo Ghiberti insertó dicho epígrafe podría deberse al deseo de señalar su legítimo nacimiento del primer marido de su madre, el toscano Cione di Ser Buonaccorso.

A pesar de que el artista había demostrado su legitimidad en los tribunales⁸⁹⁷, las suspicacias estaban y estuvieron siempre en el aire, como lo demuestra el que algunos críticos y cronistas del arte continúen ironizando sobre el tema⁸⁹⁸ y que la mayor parte de los escritores que lo citan en el Quattrocento lo llamen hijo de Bartolo⁸⁹⁹.

La querella comenzó con una denuncia anónima realizada en 1444⁹⁰⁰ y dirigida a los magistrados florentinos, en relación al nombramiento del escultor en el *Uffizio dei Dodici Buonomini*. Algún enemigo consideraba indigna dicha elección y lo acusaba de bastardía, creyéndolo hijo de Bartolo di Michele, su maestro, con el que su madre Monna Fiore, había huido y con el que posteriormente había contraído matrimonio.

⁸⁹⁵ Codice Magliabechiano, cl. XVII, 17 contenente ... p. 63, p. 73.

⁸⁹⁶ PAATZ, E. y W.: *op.cit.* p. 197.

⁸⁹⁷ El tema es específicamente tratado por ARUCH, A.: "Il ricorso di Lorenzo Ghiberti contra la prima sentenza della Signoria Fiorentina (17 aprile 1444)" en *Rivista d'Arte*, 1917-18, X, pp. 117-123.

⁸⁹⁸ MANETTI, A.: *op.cit.* p. 61.

⁸⁹⁹ GALLO MARTUCCI, A.: "Fortuna crítica de Ghiberti en el 400 y 500" en *Lorenzo Ghiberti, materia e ragionamenti. op.cit.* p. 346.

⁹⁰⁰ BALDINUCCI, F.: *Notizie dei Professori del disegno, ecc.* Florencia. 1681-1728. Edición consultada, Florencia. 1845. vol. I, pp. 378 y ss.

La polémica de su nacimiento no hacía más que evidenciar la oposición socio-política, posiblemente ligada al enfrentamiento entre Ghiberti y Brunelleschi, y que las anécdotas y documentos nos han transmitido. Pero también, y viéndolo desde un punto de vista práctico, la firma en el batiente de la puerta, perpetuaría por siempre el nombre del artista como así lo transmiten las palabras del teólogo Fray Domenico di Giovanni, que recordaba la Puerta del Paraíso como una obra *mai fatta prima sulla terra e per la quale splenderà in eterno in ogni luogo il nome dell'autore*.⁹⁰¹

Pero continuemos con la composición de la *Puerta*, en ella se observa que las historias están concebidas y ejecutadas para ser leídas cuando la puerta está cerrada de izquierda a derecha y de arriba a abajo pasando de una a otra hoja. El estilo es narrativamente simple y a la vez rico de detalles y figuras que se mueven con naturalidad en un fondo de elegantes paisajes y de nobles arquitecturas siempre en referencia a Florencia⁹⁰².

Ghiberti, en su autobiografía, narraba *Fummi allogata l'altra porta cioè la terza porta di santo Giovanni, la quale mi fu data licenza [che] io la conducei in quel modo ch'io credessi tornasse più perfettamente e più ornata e più ricca. Cominciai detto lavoro in quadri, i quali erano di grandezza d'un braccio e terzo; le quali istorie molto copiose di figure erano istorie del testamento vecchio, nelle quali mi ingegnai con ogni misura osservare in esse cercare imitare la natura quanto a me fosse possibile, e con tutti i lineamenti che in essa potessi produrre e con egregi componimenti e doviziosi con moltissime figure. Misi in alcune istoria circa di figure cento; in quali istorie meno e in qual più. Condussi detta opera con grandissima diligenza e con grandissimo amore. Furono istorie dieci, tutti in casamenti colla ragione, che l'occhio li misura, e veri in modo tale che, stando remoti da essi, appariscono rilevati. Anno pochissimo rilievo ed in su i piani si veggono le figure che sono propinque apparire maggiori e le remote minori, come addimosta il vero. Ed ò seguito tutta questa opera con dette misure*.⁹⁰³

La riqueza de las historias elegidas para la *Puerta* obligó a Ghiberti a desarrollar más de un pasaje en el mismo compartimento, y a distribuir las figuras a lo largo y ancho del cuadro. Esta innovación había sido introducida en la pintura por los paisajistas sieneses del Trecento, y se repropuso en esta época con grandes éxitos como la Capilla Brancacci de Masaccio en la iglesia de Santa Maria del Carmine. Ghiberti se sirvió además de los estudios de perspectiva

⁹⁰¹DI GIOVANNI, D.: “*Operis, quod Theotocon, seu de vita et obitu D. Mariae Virginis inscribitur*” recogido en LAMI, G.: *Deliciae eruditorum*, XII. Florencia. 1742. p. 101.

⁹⁰²MUSCOLINO RUSSO, M. C.: “Significato religioso e civile” en *Lorenzo Ghiberti, materia e ragionamenti. op.cit.* p. 361.

⁹⁰³GHIBERTI, L.: *op.cit.* p. 45.

llevados a cabo por Brunelleschi y Donatello. De este último tomó además la técnica del *stiacciato* que usó para conferir profundidad espacial a la escena disminuyendo progresivamente el relieve⁹⁰⁴.

La precisión narrativa de las escenografías de Ghiberti puso de relieve la habilidad con la cual el escultor supo encadenar las acciones y las actitudes de sus autores en un primer plano y en profundidad, pasando sutilmente del altorrelieve al medio relieve, al bajorrelieve o al relieve apenas esbozado.

En el contexto, todos los elementos de caracterización ambiental, tanto arquitectónicos⁹⁰⁵ como naturales, adquirieron gran importancia, y gracias a ellos se hacía posible la diferenciación de los distintos planos y la coordinación de los episodios. La conquista de la profundidad en la escultura requería una importante modificación en el modo de representar los volúmenes, y era necesario desarrollar un tipo de relieves que acompañaran la sucesión de planos hacia el fondo, haciendo los volúmenes cada vez más aplanados. Nació así un tipo de relieve pictórico, cuya mejora más madura podía observarse en la *Puerta del Paraíso*, que conseguía en escultura los mismos resultados de efectos ambientales espaciales y atmosféricos conseguidos en la pintura⁹⁰⁶.

Los contornos, la concreción de los detalles de las figuras y objetos, muy precisa y definida en el primer término, se difumina y hace más imprecisa a medida que dichas figuras y objetos se hallan más distantes. La originalidad de la expresión y de los gestos de quienes intervenían en la acción, de acuerdo con su sexo y edad, convirtieron la obra en un verdadero tratado artístico, que se podría situar en paralelo con los preceptos y el código estético promulgados por Alberti⁹⁰⁷.

En cuanto a la iconografía, los temas elegidos representaban una síntesis condensada de los primeros libros sagrados, desde el Génesis al libro de los Reyes. El tema principal era la promesa de salvación y la prefiguración profética de Cristo. Clark señalaba además que Ghiberti enfatizaba el amor o el conflicto entre hermanos, y la preferencia que mostraban los padres del Antiguo Testamento, y por tanto Yahvé mismo, por los hermanos más jóvenes, que de algún modo simbolizaban la salvación de Israel⁹⁰⁸.

⁹⁰⁴ GIUSTI, A.: *op.cit.* (2000) p. 40.

⁹⁰⁵ DANILOVA, I.: "Sull'interpretazione dell'architettura nei bassorilievi del Ghiberti e di Donatello" en *Lorenzo Ghiberti nel suo tempo. op.cit.* vol. II, pp. 503-506.

⁹⁰⁶ MASINI, M.: "Analisi stilistica" en *Lorenzo Ghiberti, materia e ragionamenti. op.cit.* p. 378.

⁹⁰⁷ CEYSSON, B. (ed.): *op.cit.* p. 25.

⁹⁰⁸ FINN, D. y CLARK, K.: *op.cit.* p. 199.

Fallani apuntaba que *la matrice dell'opera è la Bibbia non soltanto letta, ma compresa e veduta per immagini con gli occhi di un uomo del primo Rinascimento*⁹⁰⁹ que sabía interpretar los diferentes temas. Las tres primeras *formelle*, las de Adán y Eva, Caín y Abel y la Historia de Noé, simbolizaban el pecado de la humanidad, junto con el sacrificio y la salvación. Se pasa después a los asuntos que ilustran más explícitamente la intervención divina para la salvación del pueblo elegido y la promesa de la llegada de Cristo y la Iglesia, es decir las Historias de Abraham, con la visita de los ángeles y el sacrificio de Isaac, como emblema de Cristo.

La siguiente historia narra el engaño del padre por Jacob que personifica la reprobación de los hebreos en beneficio de los gentiles y prefigura la venida de Cristo. La Historia de José, es interpretada en ocasiones como anticipo del sacrificio del Mesías. Los episodios de Moisés, Josué y la caída de las murallas de Jericó, así como la victoria de David, simbolizarían la salvación por intervención divina⁹¹⁰, y por último, el panel de Salomón y la reina de Saba, se ha interpretado frecuentemente como el matrimonio místico de Cristo con la Iglesia, y en otras ocasiones como la conciliación entre la iglesia oriental y la occidental.

Para presentar y analizar cada uno de los paneles nos serviremos de las propias palabras de Ghiberti: *Le storie sono dieci. La prima è la creazione dell'uomo e della femina, e come essi disubbidirono al creatore di tutte le cose. Ancora in detta istoria come e' sono cacciati del paradiso per il peccato commesso: contiene in detto [quadro] quattro istorie cioè effetti*⁹¹¹. Para representar los referidos cuatro episodios del Génesis⁹¹² el escultor se sirvió de una composición en zig-zag que explicaba la secuenciación de la historia.

La composición y por tanto la lectura del relieve se desarrolla partiendo de la parte izquierda en el primer plano al segundo plano en la derecha y después al fondo, para luego recorrer el mismo camino en sentido inverso hacia la derecha, con un movimiento zigzagante. Sin embargo la organización espacial en este panel resulta un tanto insegura, pues el espacio se extiende más a lo largo en relación a la profundidad y las escenas singulares están ligadas entre sí con un mórbido ondear de la línea más que por racionales principios compositivos⁹¹³. En el ángulo inferior siniestro se observa la creación del hombre (fig. 72), que según el texto sagrado fue formado del polvo de la tierra, y que recibió la vida gracias al aliento divino inspirado en el rostro. En el arte cristiano se ha expresado dicho momento de dos maneras

⁹⁰⁹ FALLANI, G.: "Ghiberti: un libro aperto nella religione e la vita" en ROSITO, M. (ed.): *Ghiberti e la sua arte, op.cit.* pp. 27-32. Aquí p. 28.

⁹¹⁰ PAOLUCCI, A.: "Ghiberti orafo" en ROSITO, M. (ed.): *Ghiberti e la sua arte, op.cit.* p. 126.

⁹¹¹ Ghiberti, L.: *op.cit.* p. 45.

⁹¹² *Sagrada Biblia. op.cit.* Génesis 2-3.

⁹¹³ MASINI, M.: *op.cit.* p. 378.

diferentes, algunas representaciones muestran a un Dios que insufla en Adán la vida de un soplo en el rostro u ofreciéndole una pequeña figura alada que simboliza el alma, y en otras ocasiones Dios infunde la vida al primer hombre simplemente tocándole la mano, como aquí sucede, casi con un gesto de ayuda al alzarse del suelo. Un grupo de ángeles contemplan el acontecimiento situados sobre los hombros del Creador y le acompañan en todos sus actos a lo largo del panel, como ocurría en la iconografía paleocristiana⁹¹⁴.

En el centro, Dios crea a Eva surgiendo, en un movimiento ascendente, del costado de un Adán durmiente y auxiliada por una serie de ángeles que parecen elevarla hacia la divinidad que la bendice con un gesto. En el segundo plano a la izquierda se representa el momento del pecado, precisamente cuando Eva ofrece el fruto prohibido a Adán junto al árbol del bien y del mal entorno al que se enrosca una serpiente con cabeza humana. Sobre la base de un tema atractivo para distintas culturas, la mujer cambia su rol de compañera a tentadora⁹¹⁵.

Volviendo al primer plano en el extremo derecho, vemos como Adán y Eva son expulsados del Paraíso terrestre ambientado con una gran puerta, custodiada inexorablemente por un querubín, de la que salen los dos padres de la humanidad desterrados por Dios. Éste aparece en el centro de la composición rodeado de ángeles, en una esfera celeste de siete círculos concéntricos según la concepción astronómica religiosa medieval⁹¹⁶.

El contenido teológico de esta *formella* está relacionado con la llegada de Cristo. El nacimiento de Adán de la tierra, hasta ahora virgen, pues está apenas creada y no contaminada de pecado, simboliza el nacimiento de Cristo de la Virgen María y dicho concepto fue ya formulado por Ireneo.⁹¹⁷ Otro paralelismo importante une a Adán con Cristo; así como el primero se condenó comiendo el fruto del árbol, el otro aceptó ser sacrificado sobre la madera del árbol, es decir sobre la cruz.⁹¹⁸ También entre Eva y María se pueden establecer similitudes, ya que la Virgen aparece como una segunda Eva renacida para redimir a la humanidad del pecado, idea particularmente viva durante el siglo XV.⁹¹⁹

La siguiente historia (fig. 73) la describía Ghiberti de la siguiente manera: *Nel secondo quadro è come Adamo ed Eva ànno Caino ed Abel creati piccoli fanciulli. Evvi come e' fanno sacrificio: e Caino sacrificava le più tristi e le più vili cose [che] egli aveva, ed Abel le*

⁹¹⁴ CIATTI, M.: "Piano iconografico generale" en Lorenzo Ghiberti, *materia e ragionamenti. op.cit.* p. 363.

⁹¹⁵ DE CAPOA, CH.: *Episodi e personaggi dell'Antico Testamento*. Milán. 2003. p. 34.

⁹¹⁶ CIATTI, M.: *op.cit.* p. 364.

⁹¹⁷ MIGNE, J. P.: *Patrologiae cursus completus. Series graeca*. París. 1857-1908, VII, col. 960.

MOHOLY, N.F.: "Saint Ireneus: the father of Mariology" en *First Franciscan Marian Congress in Acclamation of the Dogma of the Assumption*". Octubre 8-11-1950, Burlington. 1952, pp. 129-187.

⁹¹⁸ IRENEO, "Adversus Haereticos" V, XXIII, 2, citado en MOHOLY, N. F.: *op.cit.*

⁹¹⁹ JANSON, H.W.: *Apes and Ape Love in the Middle Ages and the Renaissance*. Londres. 1952. p. 117.

*migliori e le più nobili [che] egli aveva: il suo sacrificio era molto accetto a Dio e quel di Caino era tutto il contrario. Eravi come Caino per invidia ammazza Abel; in detto quadro Abel guardava il bestiame e Caino lavorava la terra. Ancora v'era come Iddio apparisce a Caino, domandalo del fratello che egli à morto: così in ciascun quadro apparisce gli effetti di quattro istorie*⁹²⁰.

De nuevo, y como señala el escultor, se distinguen cuatro episodios que completan la Historia de Caín y Abel (Génesis, 4), símbolo de la sangre vertida por la humanidad. En la parte superior izquierda, se puede ver junto a una choza rudamente construida a Adán y Eva ocupándose de sus hijos, mientras la mujer hila. Otra referencia al trabajo, al que el hombre fue condenado, se observa en la parte central e inferior izquierdas de la composición. Abel, sentado en unas rocas junto a su perro (símbolo de la fidelidad a Dios) cuida de su rebaño, mientras que Caín, ara pesadamente la tierra con dos bueyes. Ambos representan las actividades típicas de los primeros pobladores de la tierra: el pastor nómada y el agricultor sedentario.

Del fruto de sus trabajos realizan los dos hermanos sacrificios a Dios en la parte superior derecha. Ambos arrodillados frente a sus respectivas aras oran a un Dios que les contempla desde el cielo. Abel ofrece en agradecimiento al Creador los primogénitos de sus animales, lo más escogido entre sus bienes, por su parte Caín, y señalado con un fuego mucho más pequeño, no ofreció lo mejor de su cosecha. Como resultado aceptó la divinidad la generosidad de Abel y rechazó la ofrenda de su hermano reprendiéndole.

Caín agraviado y enfurecido buscó a su hermano en el campo para matarlo, como vemos en la parte central derecha. Junto a esta escena Ghiberti representó a un Caín que mira hacia arriba interrogado por Dios. *Preguntó Yahvé a Caín: “¿Dónde está Abel, tu hermano?”. Contestóle: “no, sé. ¿Soy acaso el guarda de mi hermano?”. “¿Qué has hecho?- le dijo El. La voz de la sangre de tu hermano está clamando a mí desde la tierra”* (Génesis, 3: 9-10)⁹²¹ Dicho esto maldijo Dios a Caín a andar fugitivo y errante por la tierra.

La siguiente historia (fig. 74) elaborada por Ghiberti fue la de Noé (Génesis, 6-9): *Nel terzo quadro è come Noè esce dall'arca co' figliuli e colle nuore e la moglie e tutti gli uccelli e gli animali; evvi [come] con tutta la sua brigata fa sacrificio. Evvi come e' pianta la vigna e come egli inebria e Cam suo figliuolo lo ischernisce; e come gli altri due suoi figliuoli lo ricoprono*⁹²².

⁹²⁰ GHIBERTI, L.: *op.cit.* p. 45.

⁹²¹ *Sagrada Biblia, op. cit.* p.32.

⁹²² GHIBERTI, L.: *op.cit.* p. 45.

Dándose cuenta de la corrupción de la tierra y viendo Yahvé cuánto había crecido la maldad del hombre sobre la tierra y cómo todos sus pensamientos y deseos sólo tendían al mal, se arrepintió de haber hecho al hombre en la tierra, doliéndose gravemente en su corazón, y dijo: “Voy a exterminar al hombre que hice de sobre la faz de la tierra; al hombre, a los animales, a los reptiles y hasta a las aves del cielo, pues me pesa de haberlos hecho.” Pero Noé halló gracia a los ojos de Yahvé. (Génesis, 6: 5-8)⁹²³ Decidió Dios por tanto castigar los desmanes de los hombres enviándoles un diluvio destructor, sólo Noé y su familia, junto a una pareja de cada especie animal, se salvarían de su condena.

Ghiberti eligió el momento en que los supervivientes del cataclismo, salen del arca construida por Noé para dispersarse y multiplicarse por la tierra y emplazó el episodio en la mitad superior del recuadro. A pesar de que en el Renacimiento ya se representaba el arca como una barca, Lorenzo Ghiberti ideó una especie de ingenio en forma piramidal para su relieve. Desde el vértice de la construcción se alzan en vuelo las aves, mientras que el resto de animales se reparte por la naturaleza en un paisaje escalonado. Noé y su descendencia salen a través de una puerta, formando un grupo en la parte central de la composición. Todas sus criaturas son observadas por el Creador rodeado de ángeles desde el cielo. El arca, símbolo de resurrección y único lugar seguro, ha sido interpretada en ocasiones como la propia Iglesia que ofrece la protección a sus fieles⁹²⁴.

En el ángulo inferior derecho Noé y sus familiares agradecen a Dios su salvación construyendo un altar y sacrificando un carnero. Después de esto, se estableció Noé en dicha tierra y comenzó a labrarla, plantando una viña. A la izquierda escenifica el escultor a la perfección lo que narra el texto sagrado: *Bebió de su vino, y se embriagó, y quedó desnudo en medio de su tienda. Vio Cam, el padre de Canán, la desnudez de su padre, y fue a decírselo a sus hermanos que estaban fuera* (Génesis, 9: 21-22).⁹²⁵ Éstos, Sem y Jafet, mostrando su respeto al padre lo cubrieron con una capa, entrando de espaldas en la vivienda para no ver la desnudez del progenitor. Cuando se despertó Noé, enfurecido contra Cam, maldijo al hijo de éste, Canán, y lo condenó a ser *siervo de los siervos de sus hermanos*. (Génesis, 6: 25)

*Nel quarto quadro è come [ad] Abraam apparisce tre angeli e come n'adora uno e come i servi e l'asino rimangono appiè del monte, e come egli à spogliato Isaac e vuollo sacrificare e l'agnolo gli piglia la mano del coltello e mostragli il montone*⁹²⁶ (fig. 75).

⁹²³ *Sagrada Biblia. op.cit.* p. 35.

⁹²⁴ DE CAPOA, CH.: *op.cit.* p. 56.

⁹²⁵ *Sagrada Biblia, op.cit.* p. 38.

⁹²⁶ Ghiberti, L.: *op.cit.* p. 45.

Abraham es el primero de los patriarcas del Antiguo Testamento, y padre del pueblo elegido, del que descende Israel. Venerado por hebreos, musulmanes y cristianos, se inicia con él la historia del pueblo al que Dios había asegurado la tierra prometida.

Ghiberti redujo los detalles de la narración y simplificó la composición del relieve. A la izquierda, Sara la mujer de Abraham, observa desde el interior de su tienda como su esposo recibe y honra a tres ángeles. Los tres personajes, interpretados por la tradición judaica como los tres arcángeles, Rafael, Miguel y Gabriel, y por los cristianos como el símbolo de la Trinidad y la Anunciación, predicen al patriarca el nacimiento de un hijo. Sara y Abraham, que eran de edad avanzada y no habían tenido descendencia, concibieron milagrosamente a Isaac.

Años después, queriendo probar Yahvé a Abraham le ordenó ofrecerle a su hijo en holocausto en prueba de obediencia. *Se levantó, pues Abraham de mañana, aparejó su asno, y tomando consigo dos mozos y a Isaac, su hijo, partió la leña para el holocausto, y se puso en camino para el lugar que le había dicho Dios* (Génesis, 22: 3).⁹²⁷ Ilustrando Ghiberti literalmente el texto sacro, situó la escena del sacrificio de Isaac, prefiguración de la venida y sacrificio de Cristo⁹²⁸, en diagonal con la de la aparición de los ángeles. En la esquina superior derecha situaba el escultor el pasaje en el que un ángel descende del cielo para detener el brazo del progenitor en el momento en que se dispone a matar a Isaac, y le indica con un gesto el carnero que yace a sus pies y que debe ser ofrendado en lugar del muchacho.

Los dos personajes que conversan sentados junto a un animal en la parte inferior de la composición, son los esclavos de Abraham que esperan a que éste vuelva, como les había ordenado su señor y como se dice explícitamente en la Biblia: *Y dijo a sus dos mozos: “Quedaos aquí con el asno, yo y el niño iremos hasta allí, y después de haber adorado, volveremos a vosotros* (Génesis, 22: 5)⁹²⁹. Ghiberti debía tener muy presente el texto bíblico y lo siguió hasta en sus más mínimos detalles, enriqueciendo y mejorando su obra.

En los dos siguientes relieves personificó el artista la rivalidad entre hermanos con los pasajes de Jacob y Esaú, y la historia de José. En el primero de ellos (fig. 76) la arquitectura de fondo crea un espacio limitado bien definido y sobre todo unitario en el que el escultor interpretó *nel quinto quadro è come a Isaac nasce Esaù e Jacob: (45) e come e'mandò Esaù a cacciare e come la madre ammaestra Jacob e porgegli il cavretto e la pelle e pongliela al collo e dicegli*

⁹²⁷ *Sagrada Biblia, op.cit.* pp. 48-49.

⁹²⁸ CIATTI, M.: *op.cit.* p. 366.

⁹²⁹ *Sagrada Biblia, op.cit.* p. 49.

*chiegga la benedizione a Isaac. E come Isaac gli cerca il collo e trovalo piloso, daggli la benedizione.*⁹³⁰

El relato comenzaría en la parte superior derecha, cuando Rebeca embarazada, después de veinte años sin descendencia, se dirige a Dios, que la contempla desde el cielo, para pedirle no perder a sus hijos. Éste le predijo *Dos pueblos llevas en tu seno. Dos pueblos que al salir de tus entrañas se separarán. Una nación prevalecerá sobre la otra nación. Y el mayor servirá al menor* (Génesis, 25: 23).⁹³¹ Al llegar el tiempo del parto, detalle que aparece representado en la parte izquierda del relieve en el interior arquitectónico, siguiendo un esquema habitual para los nacimientos de la Virgen y de Jesús en el arte renacentista, dio a luz Rebeca un niño robusto con mucho vello al que se llamó Esaú, y agarrado a su talón, como símbolo de su futura suplantación⁹³², salió su hermano Jacob. Esaú era el preferido de su padre Isaac, mientras que Jacob lo era de su madre.

En el centro del panel bajo la arcada principal se ve a los dos hermanos que con sus gestos hacen referencia al episodio del plato de lentejas. Esaú diestro cazador y hombre agreste, regresó un día al hogar, donde su gemelo había preparado un guiso y le pidió una parte. (Génesis, 25: 29-33) Astutamente, y al verle hambriento, Jacob se lo vendió a cambio de su primogenitura.

En el primer plano se ve como Isaac, que con la edad había perdido la vista, le pide a su favorito Esaú, reconocible por los perros que como cazador le acompañan, que le cocine un estofado con su presa a cambio de lo cual le bendeciría como heredero antes de su cercana muerte. En la parte derecha del cuadro, ya fuera de la arquitectura, se dirige Esaú con su arco para cumplir el mandato de su padre, pero Rebeca que había oído todo se dirigió a Jacob, como se ve bajo la arcada derecha y le propone suplantar al hermano y ofrecerle a su padre un cabrito que el joven sostiene ya con la mano.

Rebeca preparó una comida con dos cabritos de sus rebaños, vistió a Jacob con las mejores ropas de Esaú y cubrió sus brazos con las pieles de los animales cocinados para imitar la vellosidad del gemelo. Engañado de este modo, bendice Isaac al menor de sus hijos, mientras Rebeca emocionada y secándose las lágrimas asiste a la escena en la parte lateral derecha del relieve. La composición se cierra a la izquierda con un grupo de cuatro mujeres que parecen comentar los acontecimientos en un rico juego de tela y movimiento. Una de ellas podría ser Raquel, esposa de Jacob, que como Rebeca estaba considerada por San Ambrosio como

⁹³⁰ Ghiberti, L.: *op.cit.* pp. 45-46.

⁹³¹ *Sagrada Biblia, op.cit.* p. 53.

⁹³² De Capoa, Ch.: *op.cit.* p.110.

símbolo de la Iglesia⁹³³, así como Esaú y Jacob simbolizaban la sustitución de los gentiles por el pueblo elegido⁹³⁴.

La siguiente historia era la de José (fig. 77). De un modo muy detallado explicaba Ghiberti qué había representado en dicho panel: *Nel sesto quadro è come Joseph è messo nella cisterna da'fratelli: come e'lo vendono e come egli è donato a Faraone, re d'Egitto, e pel sogno che rivelò la grande fame [che] doveva essere in Egitto, il rimedio che Joseph diede, e tutte le terre e provincie scamporono; ebbono il bisogno loro. E come e'fu da Faraone molto onorato. Come Jacob mandò i figliuoli e Joseph li riconobbe; e come e' disse loro che tornassero con Benjamin loro fratello, altrimenti non arebbono grano. Tornarono con Benjamin, esso fece loro il convito e fece mettere la coppa nel sacco a Benjamin, e come fu trovato e menato innanzi a Joseph e come e' si diè a conoscere a'fratelli.*⁹³⁵

Los episodios de la vida de José, undécimo de los hijos de Jacob, y el primero de su segunda y amada esposa Raquel, han inspirado a numerosos artistas a lo largo de la historia del arte, y se ha interpretado en ocasiones el personaje como prefiguración de Cristo⁹³⁶. José era el preferido de su padre, al que colmaba con todas sus atenciones, y esta fue la razón por la cual sus hermanos decidieron deshacerse de él.

Una gran construcción circular, diseñada con especial atención, ocupa en el relieve de Ghiberti más de la mitad de la composición. En el plano más alejado y sobre el espacioso almacén central, está representado el momento en que los hermanos de José, le sacan del pozo al que lo habían arrojado previamente, y deciden vendérselo a los ismaelitas que con sus camellos cargados se dirigían a Egipto. Mancharon la túnica del hermano menor con sangre de un cabrito y se la llevaron a su padre, diciéndole que una fiera lo había devorado, Jacob reconociendo al momento la ropa que él mismo le había regalado cayó en un largo luto inconsolable (Génesis 37: 25-33). El acto de ser lanzado a la cisterna, y posteriormente sacado se ha interpretado como la predicción de la deposición del cuerpo de Cristo en el sepulcro y su Resurrección⁹³⁷.

Mientras, el muchacho era vendido en Egipto a Putifar, ministro del Faraón y jefe de la guardia. Desde niño había gozado José de la capacidad de interpretar los sueños, habilidad, que entre otras cosas, había suscitado la envidia de sus hermanos. Llegó el momento en que José tuvo que descifrar los sueños del faraón egipcio, anunciándole siete años de carestía si no

⁹³³ SAN AMBROSIO: "De Virginitate", cap. 14, ver MIGNE, J. P.: *op.cit.* XVI, col. 303 y 1290, citado por CIATTI, M.: *op.cit.* p. 364.

⁹³⁴ CIATTI, M.: *op.cit.* p. 364.

⁹³⁵ Ghiberti, L.: *op.cit.* p. 46.

⁹³⁶ DE CAPOA, CH.: *op.cit.* p.132.

⁹³⁷ DE CAPOA, CH.: *op.cit.* p.133.

ponía remedio acumulando el excedente de grano en los años fructíferos. Así se recogió una gran cantidad de grano en reserva y prevención de la posible escasez, como se ve en el depósito circular, que cincela Ghiberti. Bajo sus arquerías un grupo de hombres cargan sacos de grano que van vaciando en un receptáculo. Gracias a su sabiduría y su ayuda al pueblo egipcio fue José nombrado virrey por el faraón (Génesis 41: 40-49).

Como había predicho José, se padeció una hambruna durante siete años, para la que Egipto estaba preparado. Sin embargo otros reinos limítrofes sufrieron el hambre y tuvieron que comprar el grano al país del Nilo. Entre aquellos que llegaron para adquirir alimento, lo hicieron los hermanos de José, mandados por su padre Jacob para abastecer a su pueblo. El virrey de Egipto, y encargado del reparto del grano, no se dio a conocer a sus hermanos y retuvo a uno de ellos Simeón, hasta que no le llevaran a Benjamín, el otro hijo de Raquel, que se había quedado con su padre en Canán.

En la derecha de la imagen, José supervisa la carga de la caravana de sus hermanos antes de partir hacia su tierra. Una vez allí, e informado Jacob de lo sucedido, no permitió que se llevaran a Benjamín, temeroso de que no regresara como había ocurrido con su preferido. Cuando se terminaron las provisiones se vieron obligados a volver a Egipto a comprar más cereal, y Jacob no pudo evitar la marcha de todos sus hijos, incluido el menor, a la corte del faraón.

Una vez más se llenaron los sacos con grano, e hizo además José introducir su copa de plata en el costal de Benjamín. El niño fue acusado de robo y llevado de nuevo a la presencia de José, que al ver humillados y afligidos a sus hermanos por la suerte del pequeño, se dio a conocer a ellos y les perdonó. En el primer plano de la izquierda Ghiberti aprovecha para hacer alarde de su conocimiento del texto bíblico, e incorpora el pasaje, en que los angustiados hermanos lloran y *rasgan sus vestiduras*⁹³⁸, como se dice explícitamente en la Biblia, intentando defender su inocencia.

En la parte superior izquierda y representado a la puerta de otra majestuosa arquitectura, en esta ocasión rectilínea, se observa el momento en que Benjamín y José, se abrazan emocionados tras el reencuentro y uno de los hermanos mayores se inclina a sus pies en señal de penitencia, mientras el resto de hermanos observan la escena.

Pero además de narrar la historia, de la disputa y envidia entre hermanos, quiso representar Ghiberti aquí otros contenidos en clave simbólica. El grano era el elemento principal en la alimentación, y tenía en Florencia un sentido que iba más allá del simple valor económico. Era el símbolo de la fertilidad de la tierra y por tanto de la riqueza de la ciudad que podía así

⁹³⁸ *Sagrada Biblia, op.cit.* p. 75.

asegurar el bienestar a sus propios ciudadanos. Este significado era de tal importancia y tenía una penetración tan fuerte en la mentalidad medieval que en Florencia *le arti*, o gremios, construyeron el depósito del trigo de la república sobre la iglesia de los mismos, es decir el Orsanmichele. Así se compenetraban los dos elementos, el religioso y el laico⁹³⁹.

No faltan tampoco las discretas alusiones políticas en la *Puerta del Paraíso*, en este caso la ofrenda del trigo aludiría a la institución de la Eucaristía, y el fuerte relieve dado a este episodio sirve también para exaltar, el bienestar del que gozaba el pueblo florentino por mérito del nuevo gobierno de Cosme el viejo.⁹⁴⁰

Con una composición mucho más sencilla, en la que se reúnen únicamente dos escenas, figuró Ghiberti: *Nel settimo quadro è come Moises riceve le tavole in sul monte e come a mezzo il monte rimase Josuè e como il popolo si meraviglia dei tremuoti saette e tuoni; e come il popolo sta a pié del monte tutto stupefatto*⁹⁴¹ (fig.78). El escultor había elegido aquí, en vez de un cúmulo de episodios del personaje protagonista, como había hecho en los anteriores paneles, el momento principal que mejor representaba al patriarca.

Moisés representado en la cumbre del monte Sinaí, mientras su ayudante Josué lo espera a mitad del camino, recoge las tablas de la Ley, que Dios le entrega desde el firmamento rodeado de ángeles, con trompetas celestiales subrayando la autoridad y universalidad de la situación. Esta no era, como en otras ocasiones, la intervención divina en la vida de un individuo o una familia, sino que afectaba a todo el género humano⁹⁴². Yahvé es representado por ese motivo con la mitra de la autoridad omnisciente y rodeado de los siete círculos concéntricos con los que es caracterizado en todos los paneles en los que se le personifica.

Moisés guía y legislador del pueblo hebreo, receptor de las tablas de la Ley y libertador del pueblo de Israel de su esclavitud en Egipto, guió a los israelitas a través del desierto en busca de la Tierra prometida. Una vez llegados al Sinaí, y después del paso del Mar Rojo, representado por Ghiberti a la izquierda del panel, ascendió Moisés a la cima del monte advirtiendo a los israelitas que ellos no subieran.

*Al tercer día por la mañana hubo truenos y relámpagos, y una densa nube sobre la montaña, y un muy fuerte sonido de trompetas, y el pueblo temblaba en el campamento (...) el sonido de la trompeta se hacía cada vez más fuerte. Moisés hablaba, y Yahvé le respondía mediante el trueno. (Éxodo, 19: 16-19)*⁹⁴³. Así representa también el artista en el campo principal del

⁹³⁹ CIATTI, M.: *op.cit.* p. 370.

⁹⁴⁰ MUSCOLINO RUSSO, M. C.: *op. cit.* p. 358.

⁹⁴¹ Ghiberti, L.: *op.cit.* p. 46.

⁹⁴² FINN, D. y CLARK, K.: *op.cit.* p. 275.

⁹⁴³ *Sagrada Biblia, op.cit.* p. 103.

panel, como los hebreos aterrorizados asisten a los acontecimientos desde la planicie, con su campamento al fondo. Moisés prefiguraba a Cristo⁹⁴⁴ en el sentido que uno salva al pueblo de los egipcios y el otro a toda la humanidad de la muerte del espíritu.

*Nell'ottavo quadro è come Josuè andò a Gerico, venne a puosevi Giordano e puose 12 padiglioni; come andò intorno a Gerico sonando le trombe e come in capo di sette dì caddono le mura e preson Gerico*⁹⁴⁵ (fig. 79). Después de la muerte de Moisés eligió Yahvé a Josué como su sucesor y líder del pueblo de Israel en la conquista de la Tierra Prometida al otro lado del río Jordán.

Ordenó Yahvé a Josué y su pueblo cruzar el Jordán siguiendo en procesión a los sacerdotes que portaban el arca de la Alianza y al poner estos últimos sus pies en las aguas, éstas se separaron. *Cuando hubo salido el pueblo de sus tiendas para pasar el Jordán, precedido de los sacerdotes que llevaban el arca de la alianza; y los pies de los sacerdotes que llevaban el arca se mojaron en la orilla de las aguas (...), las aguas que bajaban de arriba se pararon, se amontonaron a mucha distancia, (...) y el pueblo pasó frente a Jericó* (Josué 3: 14. 16)⁹⁴⁶.

Después, siguiendo los mandatos de Dios, eligió Josué a doce hombres, uno de cada una de las tribus de Israel, para que cogieran una piedra del lecho del Jordán, del lugar donde los sacerdotes habían puesto sus pies y las colocaran en la otra ribera como recuerdo de lo sucedido. Entonces los israelitas acamparon en Gálgala, al límite oriental de Jericó⁹⁴⁷, cuyos habitantes cerraron los accesos de la muralla por miedo a los recién llegados.

Yahvé dijo a Josué: “Mira, he puesto en tus manos a Jericó, a su rey y a todos sus hombres de guerra, en torno a la ciudad, dando una vuelta en derredor suyo. Así haréis por seis días; siete sacerdotes llevarán delante del arca siete trompetas resonantes. Al séptimo día daréis siete vueltas en derredor de la ciudad, yendo los sacerdotes tocando sus trompetas. Cuando ellos toquen repetidamente el cuerno potente y oigáis el sonar de las trompetas, todo el pueblo se pondrá a gritar fuertemente, y las murallas de la ciudad se derrumbarán (Josué, 6: 2-5)⁹⁴⁸.

Ghiberti situaba el paso del río Jordán en la mitad inferior de su relieve. Josué majestuoso, observa en pie sobre su carro, cómo los sacerdotes portan el arca de la Alianza sobre el río, y cómo su pueblo atraviesa sin ningún problema el cauce pedregoso que milagrosamente se había abierto ante ellos. Seis de los doce hombres elegidos, cargan grandes piedras sobre sus

⁹⁴⁴ CIATTI, M.: *op.cit.* p. 366.

⁹⁴⁵ GHIBERTI, L.: *op.cit.* p. 46.

⁹⁴⁶ *Sagrada Biblia, op.cit.* p. 238.

⁹⁴⁷ *Sagrada Biblia, op.cit.* p. 238.

⁹⁴⁸ *Sagrada Biblia, op.cit.* p. 240.

hombros para construir el monumento conmemorativo mientras algunas personas se disponen a cruzar sobre el Jordán y otras desde la otra orilla contemplan el acontecimiento a las puertas de su campamento.

En la parte superior, las murallas de Jericó se derrumban ante el paso del pueblo israelita conducido por un cortejo formado por los sacerdotes portadores del arca y los sonadores de trompetas. La autoridad de Josué queda patente al ser retratado en pie con su indumentaria militar, en un gesto de fuerza y dominio, frente a la puerta de la muralla. Los israelitas tras él bailando y gritando parecen celebrar ya la victoria.

El penúltimo recuadro representa la historia de David (fig. 80), el pastor que fue elegido por el profeta Samuel para suceder a Saúl, el primer rey de los israelitas: *Nel nono quadro è come Davit uccide Golia e come e'rompono quelli del popolo d'Iddio i Filistei; e come e'torna colla testa di Golia in mano e come gli viene innanzi il popolo sonando e cantando e dicendo: - Saul percussit mille et David decem milia.-*⁹⁴⁹

David, ungido y tocado por el profeta Samuel, fue llamado a la corte del rey Saúl, para que mitigara su melancolía tocando su arpa, convirtiéndose posteriormente en su escudero. Por aquel tiempo tuvo que enfrentarse Israel en batalla contra los filisteos y tuvo lugar el famoso pasaje del gigante Goliat abatido por David.

David, casi un niño, fue el único en atreverse a aceptar el reto lanzado por Goliat a las tropas israelitas, y armado sólo con su honda le derrotó fácilmente. Ghiberti enfatiza con gran naturalidad las diferencias entre el rey Saúl y el joven pastor. El gran protagonismo es para el muchacho, que en el primer plano del relieve, y tras haber herido al gigante soldado filisteo, con la honda que descansa junto a su pie derecho, le asesta el golpe mortal con la propia espada del enemigo.

David ataviado con su zurrón, que cuelga de su hombro, y la vestimenta típica de los pastores, contrasta con el enorme cuerpo del militar, que armado con una gran lanza yace sobre el suelo. Pero la divergencia es también fuerte con la figura del rey, éste sobre su carro, y ataviado con una elegante coraza, se dirige fanfarronamente a sus soldados. Desde la izquierda del relieve su imagen queda minimizada como lo había sido su actuación en el combate. Una vez que los israelitas vieron muerto a Goliat se lanzaron contra los filisteos en un feroz combate ilustrado en el plano central con gran variedad de detalles.

Al fondo se vislumbra la ciudad de Jerusalén y Ghiberti representa literalmente el texto bíblico: *Cuando hicieron su entrada después de haber muerto David al filisteo, salieron las mujeres de todas las ciudades de Israel, cantando y danzando delante del rey Saúl, con*

⁹⁴⁹ Ghiberti, L.: *op.cit.* p. 46.

tímpanos y triángulos alegremente y alternando, cantaban las mujeres en coro: “Saúl mató sus mil, pero David sus diez mil” (Samuel 18: 6-7)⁹⁵⁰. De este modo el artista cinceló como un grupo de mujeres cantando aclaman a David, que porta la cabeza de Goliat en señal de triunfo, y al ejército israelita que aparece tras él.

El décimo relieve está cargado de simbolismos y representa la visita de la reina de Saba al rey Salomón en un único plano temporal y espacial (fig. 81): *Nel decimo quadro è come la reina Saba viene a visitare Salomone con grande compagna; è adornata, con molta gente intorno.*⁹⁵¹ El episodio es descrito como en un escenario teatral donde se representara una función u ópera, y se desarrolla dentro de una arquitectura, que en aquel momento debía ser considerada moderna y que se encontraba a medias entre un espacio de culto cristiano y un palacio con un gran arco triunfal. Se ha sugerido que el artista había emplazado el encuentro entre los dos soberanos en el interior de la versión acortada de la catedral de Florencia.⁹⁵²

Mientras Salomón, uno de los hijos del rey David, estaba construyendo el espléndido templo en Jerusalén, donde se debía conservar el arca de la Alianza, la reina de Saba, que había oído de las inmensas sapiencia y riqueza del rey, decidió visitarlo para observar en persona dichas cualidades. Acompañada de un enorme séquito de hombres y camellos cargados de especias, oro y piedras preciosas, la reina reaccionó sorprendida ante la sabiduría y el gobierno de Salomón. (Reyes, I 10: 1-10).

Ghiberti representó el encuentro entre el pueblo de Yahvé y los paganos de oriente, que acompañaban a la reina, en uno de los porches del palacio de Salomón.⁹⁵³ El escultor retrató un innumerable grupo de personas que asisten al saludo de los reyes, entre ellos los sirvientes que observan curiosos como llegan los extranjeros, desde las ventanas del edificio, músicos, niños e incluso los caballos del cortejo que aluden al viaje desde un lugar lejano. Sin embargo, y a pesar de estar rodeados por una multitud, el artista supo captar la atención en los dos personajes que en el centro de la composición se estrechan la mano.

La elección del tema para el último panel, y el que era el más visible para el espectador, no fue arbitrario. El significado de la escena es múltiple y puede ser interpretado como una prefiguración de la Adoración de los Magos llegados de Oriente como la reina de Saba, y por tanto por extensión de la simbólica sumisión a Cristo del mundo pagano. Puede ser también comprendido como la bendición en el cielo o la coronación de la Virgen, que a su vez está indisolublemente ligada a los esponsales de Cristo y la Iglesia. La reina sería por tanto una

⁹⁵⁰ *Sagrada Biblia, op.cit.* p. 305.

⁹⁵¹ Ghiberti, L.: *op.cit.* p. 46.

⁹⁵² PERRIG, A.: *op.cit.* p. 64. KRAUTHEIMER, R. y KRAUTHEIMER-HESS, T.: *op.cit.* pp. 180-187.

⁹⁵³ FINN, D. y CLARK, K.: *op.cit.* p. 303.

personificación de la Virgen y ésta a su vez de la Iglesia, pero en tal caso las dos figuras deberían estar en un trono. Y si se tratara con todo de la prefiguración de la Adoración la reina de Saba debería estar arrodillada ante él.⁹⁵⁴

La escena asume exteriormente un aspecto casi secular, similar a muchos matrimonios que con el tiempo se inspirarían en ella. En esta escena aparece una clara y precisa alusión a una de las más importantes aspiraciones político-eclesiásticas del Quattrocento, que se realizó en la misma Florencia en 1439, la reunificación de las iglesias griegas y latinas, con motivo del Concilio trasladado a la ciudad toscana.

La actitud subordinada de la reina, que se lleva la mano izquierda al pecho y la derecha estrecha la mano del rey, parece confirmar la hipótesis. El hecho de que la reina había depositado la corona en manos de una de las sirvientas puede quizás considerarse determinante en la indicación de obediencia de la Iglesia de Oriente al papado.

Llegaron a Florencia comitivas para participar en el Concilio, entre ellas las del Patriarca de Constantinopla, la del Papa o la del emperador Paleólogo, por ejemplo. Después de doctísimas consideraciones de orden teológico los “griegos” aceptaron las interpretaciones doctrinales de la iglesia romana, y la superioridad del pontífice sobre la iglesia universal⁹⁵⁵.

El seis de julio de 1439, la unión entre las dos iglesias fue solemnemente celebrada en la catedral de Florencia: *venne il pontefice con tutta la corte di Roma e collo imperadore de'Greci, e tutti vescovi, e prelati latini in Sancta Maria del Fiore, dove era fatto un degno apparato, e ordinato il modo ch'avevano a istare a sedere i prelati dell'una Chiesa e dell'altra...*⁹⁵⁶

Determinado este punto se puede encontrar una doble explicación para el nacer improvisado de un particular interés por este tema iconográfico en la primera mitad del siglo XV. Por un lado está la alegoría medieval, en la que se había interpretado a la reina de Saba como el pueblo de los gentiles que se convierte ante un Salomón que encarna la figura de Cristo. Y conservando el significado originario, se podría ampliar éste en referencia además de a los paganos, también a los cristianos cismáticos (griegos y orientales). Por otro lado no se debe infravalorar la fascinación por la cultura oriental suscitada por la presencia en Italia de tantos representantes del mundo bizantino⁹⁵⁷ en ocasión del Concilio de Ferrara-Florencia.

⁹⁵⁴ CIATTI, M.: *op.cit.* p. 369.

⁹⁵⁵ MUSCOLINO RUSSO, M.C.: *op.cit.* p. 359.

⁹⁵⁶ DA BISTICCI, V.: *Vite di Uomini illustri*. vol. I, XI citado en MUSCOLINO RUSSO, M. C.: *op.cit.* p. 359.

⁹⁵⁷ MUSCOLINO RUSSO, M.C.: *op.cit.* p. 360.

Aunque el panel de Ghiberti ha sido datado generalmente un par de años antes del traslado del Concilio a Florencia, no es posible negar que en Salomón y la reina de Saba están sabiamente simbolizados Eugenio IV y Giovanni Paleologo, cointérpretes de la grandiosa representación escénica de la reconciliación⁹⁵⁸. La cuestión fue también estudiada por Krautheimer, que opinaba que la escasa coincidencia de las fechas, el Concilio comenzó en 1438 y sólo en 1439 se trasladó a Florencia, por tanto algunos años después de que Ghiberti hubiera fundido este relieve, no es significativo en cuanto que ya desde hacía años la diplomacia de ambas partes trabajaba en esta dirección.⁹⁵⁹

Según Krautheimer, desde 1419, Ambrogio Traversari se estaba ocupando de la cuestión para el Papa Martín V, traduciendo el tratado de Kalakas sobre los errores de la iglesia griega, y había proseguido en esta dirección considerando la reunificación como uno de los principales objetivos de la política eclesiástica. Fue Traversari mismo el autor del decreto que codificaba el desarrollo de la reunión y era considerado por Krautheimer como el verdadero ideólogo de la *Puerta del Paraíso*⁹⁶⁰, como se ha dicho anteriormente.

Para reforzar su teoría el autor comentaba el hecho de que una fuente aramea como el Targum II del Libro de Esther, escrita en el siglo XII, pero que en el tiempo de la construcción de la *Puerta* no estaba aún traducida, hablaba de un pequeño accidente ocurrido durante la visita de la Reina de Saba a Salomón y que aparece ilustrado en el margen izquierdo del relieve de Ghiberti (fig. 82), donde un hombre con un extraño birrete cónico agarra a un pájaro⁹⁶¹.

En base a esta consideración el historiador propuso a Ambrosio Traversari como creador del concepto, pues éste pertenecía a una orden eclesiástica y era uno de los primeros humanistas en tener una sólida preparación en la lengua griega, con nociones del hebreo, y gran conocedor por tanto de los padres de la Iglesia. Todas estas coincidencias, sobre todo teniendo en cuenta la estatura intelectual y moral del sacerdote, parecen bastante significativas.

Krautheimer inspirado ante la evidencia proponía que la figura de Traversari se encontraba personificada con un sombrero entre el grupo que conversa en el primer plano a la derecha⁹⁶². Sin embargo es difícil aceptar esta hipótesis ya que era impensable insertar un personaje como el clérigo en una representación en la que no se le presentara con el hábito de su orden⁹⁶³, que indicaba precisamente su estado.

⁹⁵⁸ MUSCOLINO RUSSO, M.C.: *op.cit.* p. 360.

⁹⁵⁹ MUSCOLINO RUSSO, M.C.: *op.cit.* pp. 369-370.

⁹⁶⁰ KRAUTHEIMER, R. y KRAUTHEIMER-HESS, T.: *op.cit.* pp. 177 y ss.

⁹⁶¹ KRAUTHEIMER, R. y KRAUTHEIMER-HESS, T.: *op.cit.* p. 177.

⁹⁶² KRAUTHEIMER, R. y KRAUTHEIMER-HESS, T.: *op.cit.* p. 179.

⁹⁶³ MUSCOLINO RUSSO, M.C.: *op.cit.* p. 370.

Además de los paneles principales la *Puerta del Paraíso* tenía otras particularidades interesantes que Ghiberti se encarga de destacar alabando su propia obra: *Sono figure 24 nel fregio [che] v'è intorno a dette istorie, v'anno tra l'un fregio e l'altro una testa: son teste 24. Condotta con grandissimo studio e disciplina delle mie opere, è la più singolare opera ch'io abbia prodotta, e con ogni arte e misura e ingegno è stata finita.*⁹⁶⁴

Además de las figuras de Adán (fig. 83) y Eva (fig. 84) reclinados en la parte superior, y de Noé (fig. 85) y su esposa en la inferior (fig. 86), como responsables de la repoblación de la tierra tras los pecados de la humanidad⁹⁶⁵, se representan en las hornacinas laterales las imágenes de veinte profetas, que anunciaban la venida de Cristo, y de Sibilas, antiguas sabias paganas que armonizaban la teología cristiana con la filosofía pagana⁹⁶⁶.

Un análisis más profundo permitió identificar algunos de estos personajes, de los cuales no todos son profetas. El concepto general de su elección deriva del análisis de su función en relación con el texto ilustrado en el panel, y de una sencilla conexión en sentido histórico. De este modo aparecen las figuras que tienen un papel decisivo en la acción narrada o bien que están relacionadas por analogía o en relación de prefiguraciones.

Los personajes no están colocados por casualidad o por simple voluntad decorativa sino que detrás de la elección de cada uno de ellos, existe una muy meditada reflexión religiosa. Lo que demuestra una vez más que quien creó el programa iconográfico tenía una gran cultura teológica y un perfecto conocimiento de las Sagradas Escrituras.

Los orígenes de este tipo de exégesis aparece en los autores de los primeros siglos, hay largas referencias a San Ambrosio, Orígenes y fundamentalmente la concepción general de la *Puerta* está muy cercana al pensamiento de San Pablo. Éste opinaba que el Antiguo Testamento era una sombra del Nuevo producida por Cristo. El programa de la *Puerta* sería por tanto una construcción intelectual de extraordinario nivel que en su magnificencia formal señalaba el fin de la época escolástica y la afirmación prepotente del pensamiento teológico humanístico.⁹⁶⁷

Krautheimer realizó un estudio pormenorizado y llegó a identificar a muchos de ellos gracias a los atributos que les acompañan, a la relación con el panel que flanquean o a ambas cuestiones⁹⁶⁸. Miriam y Aarón (fig. 87), hermanos de Moisés, aparecerían junto al relieve de éste, tocando la pandereta y cantando su canción de victoria en el caso de Miriam, y con una vestidura de sacerdote en el del varón.

⁹⁶⁴ Ghiberti, L.: *op.cit.* p. 46.

⁹⁶⁵ Ciatti, M.: *op.cit.* p. 367.

⁹⁶⁶ Muscolino Russo, M.C.: *op.cit.* p. 362.

⁹⁶⁷ Muscolino Russo, M.C.: *op.cit.* p. 368.

⁹⁶⁸ Krautheimer, R. y Krautheimer-Hess, T.: *op.cit.* pp. 173 y ss.

La figura de Josué (fig. 88), vestido a la manera militar y pidiendo al sol que se detenga para poder ganar la batalla y continuar así la historia de la conquista de la Tierra Prometida aparece a la izquierda del panel del propio Josué.

Otros personajes se presentan como una analogía paralela con predicciones de asuntos del Nuevo Testamento.⁹⁶⁹ Por ejemplo Judith (fig. 89), a la izquierda del panel de David, portando la cabeza de Holofernes, y como David triunfante sobre Goliat, presagiaría la salvación del género humano, y la victoria de Cristo sobre la muerte.⁹⁷⁰

Jonás que sujeta una pequeña ballena en la mano (fig. 90), a la derecha del panel de Noé, alude a la reconciliación del Señor con la humanidad y así de nuevo su salvación; y Sansón (fig. 91), acompañando el sacrificio de Isaac en la historia de Abraham, anticipa la muerte de Cristo y la redención del hombre.

Algunas figuras parecen tener un significado alegórico y representar los estados de gracia o desgracia de Cristo, no obstante otros son profetas que predecirían tradicionalmente lo que ocurría en los paneles. Excepto los seis mencionados el resto permanece en duda.

El guerrero que aparece en la parte opuesta a Josué, flanqueando la historia de éste, y con un guante en la mano, podría ser uno de los cuatro héroes hebreos o jueces (Hebreos, 11: 32)⁹⁷¹, quizás Gedeón (fig. 92), que liberaron en distintas ocasiones al pueblo de Israel de sus invasores o de la ira de Dios. Pero por otra parte podría relacionarse con Juda Maccabi, quien aparece también en un pavimento de la catedral de Siena acompañando a Josué en la victoria contra los Amonitas⁹⁷².

La mujer de luto a la izquierda del panel de Abraham podría ser la madre de Sansón, esposa de Manoah, o Ana (fig. 93), madre de Samuel. Ambas mujeres ofrecen el nacimiento de sus hijos al Señor, como hizo Sara, cuyo hijo, Isaac, es ofrecido por su padre en sacrificio. Al igual que Sara, Ana era la prefiguración de la religión y la gracia.⁹⁷³

El militar que aparece junto al asesinato de Abel, inclinado hacia un escudo redondo a su derecha, y con una cimitarra al cinto, podría ser Joab (fig 94), general del ejército israelita. Este guerrero podría ser un personaje en contraposición con Caín, pues perseguía lo justo, y

⁹⁶⁹ LUTZ, J. y PERDRIZET, P.: *Speculum humanae Salvationis*. Leipzig. 1907. p. 284.

⁹⁷⁰ San Agustín. *Enarratio in Psalmum* 33 (p.L. xxxvi, vol. 302) citado por KRAUTHEIMER, R. y KRAUTHEIMER-HESS, T.: *op.cit.* p. 173.

⁹⁷¹ *Sagrada Biblia, op.cit.* p.1245.

⁹⁷² KRAUTHEIMER, R. y KRAUTHEIMER-HESS, T.: *op.cit.* p. 173.

⁹⁷³ San Agustín: *De Civitate Dei*, XVII, 42 y *Enarratio in Psalmum* 59 (P. L. XXXVI, col. 715) San Ambrosio: *De Abraham* (P.L. XIV, vol. 456), Isidoro de Sevilla *Etimologías*, (P. L. LXXXIII, col. 112) citado en KRAUTHEIMER, R. y KRAUTHEIMER-HESS, T.: *op.cit.* p. 174.

Caín personificaría el demonio.⁹⁷⁴ Para Krautheimer el profeta de la parte derecha del panel de Salomón podría ser Bilam (fig. 95).

De esta manera de diez profetas, seis estarían identificados sin duda, y cuatro de ellos de manera bastante plausible. Ocho de ellos son personajes masculinos, y podrían representar los ocho profetas que incluía Bruni en su programa iconográfico, es decir Samuel, Nathan, Elías, Elisha, Isaías, Jeremías, Ezequiel y Daniel. Dos de ellos están directamente relacionados con los paneles, Nathan (fig. 96) que reprendería al rey David, y estaría situado a la derecha de su hazaña guerrera, y Daniel (fig. 97) juez sabio como Salomón, cuya figura podría ser la que se encuentra a la izquierda de la historia de Salomón y la reina de Saba.

Los otros seis representarían los profetas del Antiguo Testamento (figs. 98 y 99), y no pueden identificarse con total certeza. Quizás el profeta que levanta el brazo con ira sea Elías (fig. 100), junto a la historia de Noé, que caminó durante cuarenta días con sus noches, el mismo tiempo que duró el diluvio, pero podría también reconocerse a Isaías, a quien el Señor le repitió la promesa de redención dada a Noé (Isaías, 54: 9).

Ezequiel (fig. 101) que aludió a las puertas del Edén (Ezequiel, 44: 2) podría reconocerse junto a la Historia de Adán y Eva y Jeremías (fig. 102) podría aparecer al otro lado del panel, por sus referencias a la Creación (Jeremías, 10:12). La profetisa a la izquierda del sacrificio de Isaac, podría ser Raquel, esposa de Jacob, que como Rebeca cerca de ella, es el prototipo de la Iglesia⁹⁷⁵.

Y concluía Ghiberti la descripción de su obra: *V' à nel fregio di fuori, il quale è negli stipiti e nel cardinale un adornamento di foglie e d'uccelli e d'animali piccoli in modo convenienti a detto adornamento. Ancora v' à una cornice di bronzo. Ancora negli stipiti dentro è un adornamento di poco rilievo fatto con grandissima arte, e così è da piè la soglia: detto adornamento è d'ottone fine.*⁹⁷⁶

Efectivamente, todo el perímetro de las puertas ghibertianas está decorado con un espléndido friso formado por elementos vegetales y animales ordenadamente dispuestos en una estrecha sucesión. Las imágenes de los frutos, flores y animales no eran desconocidas en su época, ya que la tradición de los bestiarios, *lapidarii* y colecciones de plantas había estado muy viva sobre todo en época medieval. Todos los animales y plantas tenían su propio significado simbólico. El águila por ejemplo, que se representa en la parte central del friso, coronando la puerta, es el símbolo del *Arte di Calimala*, de Cristo, tal y como aparece sobre las leyes en los

⁹⁷⁴ San Agustín: *Enarratio in Psalmum* 103 (P.L. XXXVII, col. 1345) y *Enarratio in Psalmum*, 59 (P. L. XXXVI, col. 715) citado en KRAUTHEIMER, R. y KRAUTHEIMER-HESS, T.: *op.cit.* p. 174.

⁹⁷⁵ San Ambrosio: *De Virginitate*, cap. 14 (P. L. XVI, col. 303)

⁹⁷⁶ GHIBERTI, L.: *op.cit.* p. 46.

púlpitos medievales según los textos sagrados y del evangelista San Juan, así como del poder imperial⁹⁷⁷.

Gustó tanto la obra de Ghiberti al *Arte di Calimala* que decidieron otorgarle el lugar protagonista del edificio y colocarla en la fachada oriental frente a la fachada de Santa Maria del Fiore, trasladando al lado septentrional la puerta con las historias del Nuevo Testamento. Este cambio de posición, sólo un tiempo antes habría sido impensable, pues se habría tomado como una perversión colocar hacia el este una temática anterior a Jesús, ya que éste representaba la luz del mundo, y en la puerta norte las escenas del Nuevo Testamento. Esto mostraría una nueva orientación del arte en la que no importaba sólo el asunto de la representación misma, sino también la belleza artística, que podía llegar a ser un criterio de emplazamiento⁹⁷⁸.

Sin embargo y a pesar de la supremacía que se proporcionaba a la estética, ninguno de los elementos representados en la *Puerta del Paraíso* era casual, todo estaba meticulosamente estudiado y convenientemente utilizado. Desde los tiempos más antiguos, la Iglesia ejercía un control preciso sobre las manifestaciones artísticas, pues se servía de ellas con función catecumenal. Afirmaciones del fin didáctico de las decoraciones de las iglesias se encuentran constantemente a partir de Gregorio de Nissa: *la pittura parla dai muri*; o en la letra enviada por San Nilo al prefecto Olimpodoro: *Riempi il tempio sacro di storie dell'Antico e del Nuovo Testamento ad opera di pittori eccellenti, affinché coloro che non sanno leggere, imparino, vedendole dipinte le vicende della Bibbia*.⁹⁷⁹

Los artistas no sólo aceptaban su papel de divulgadores de la palabra divina, sino que además subrayaban la importancia de su “misión”. *Per gracia di Dio siamo chiamati a mostrare agli incolti che non sanno leggere le cose meravigliose che si sono compiute in forza e per mezzo della Santa Fede*, así iniciaban los *Statuti dei Pittori di Siena* en 1355⁹⁸⁰.

La Iglesia se valía del arte para realizar vastos ciclos lo más comprensible posible y de notable valor propagandístico. En el curso de los siglos XIII- XIV, de modo particular en Florencia, en el ámbito de la historia sagrada se acentuaba cada vez más la tendencia a “humanizar” las imágenes de culto, para ser más accesibles a todas las figuras rituales, utilizando elementos tomados de la vida cotidiana contemporánea en los que se podían reconocer fácilmente.

⁹⁷⁷ CIATTI, M.: op.cit. p. 373.

⁹⁷⁸ PERRIG, A.: op.cit. p. 70.

⁹⁷⁹ FRANCESCHINI, E.: “La Bibbia nell’alto medioevo”, en VV.AA.: *La Bibbia nell’alto medioevo*. Spoleto. 1963, citado por MUSCOLINO RUSSO, M.C.: op.cit. p. 361.

⁹⁸⁰ ANTAL, F.: *Florentine Painting and Its Social Background: the bourgeois republic before Cosimo de' Medici's advent to power ; XIV and early XV centuries*. Londres. 1947. Aquí edición *La pittura fiorentina...* Turín. 1960. p. 389.

El baptisterio florentino, que desde el siglo XII representaba un símbolo y el punto de apoyo religioso y cultural de la ciudad, representaba en sus puertas de bronce los tres capítulos fundamentales del gran libro de la Salvación prometida. De la puerta del siglo XIV de Andrea Pisano a la *Puerta del Paraíso* de Ghiberti, se articulaba, como en una gigantesca Biblia figurada, la historia de la redención de la humanidad⁹⁸¹, según un orden narrativo, desde las historias del Antiguo Testamento, a la Vida del Bautista en la puerta meridional y girando entorno al Baptisterio se concluía con la Vida de Cristo en la puerta norte.

La obra es de tal magnitud y grandiosidad que Vasari opinaba que Ghiberti no sólo había superado a los artistas precedentes en la segunda puerta del Baptisterio, sino que también lo había hecho a sí mismo con la *Puerta del Paraíso*, en la que los *Consoli dell'Arte dei Mercatanti* le había permitido que *né guardasse a tempo, né a spesa acciocché così come egli aveva superato gl'altri statuarii per insino allora, superasse e vincessse tutte l'altre opere sue...*⁹⁸² Y su entusiasmo era tal que le llevaban a afirmar *Et invero si può dire che questa opera abbia la sua perfezione in tutte le cose, e che ella sia la più bella opera del mondo che si sia vista mai fra gli antichi e moderni.*⁹⁸³

Según el propio Vasari la *Puerta* cincelada por Lorenzo Ghiberti era de tal belleza que el mismo Miguel Angel la había considerado como digna de ser la que adornaba la entrada al Paraíso. Según el cronista, un día que pasaba el pintor de la capilla Sixtina junto al baptisterio de Florencia hizo tal comparación: *E ben debbe essere veramente lodato Lorenzo, da che un giorno Michelangelo Buonarroto, fermatosi a veder questo lavoro, e dimandato quel che gliene paresse e se queste porte eron belle, rispose: "Elle son tanto belle, che elle starebbon bene alle porte del Paradiso": lode veramente propria e detta da chi poteve giudicarla.*⁹⁸⁴

Sin embargo, el origen del calificativo de la *Puerta* es otro en realidad, pues el nombre se identificaría especialmente con la tradición arquitectónica medieval, en la que se llamaba así a la puerta asociada con la catedral o con un *paradisus* o atrio frente a la catedral.⁹⁸⁵ De esta manera no recibiría dicho nombre debido a la observación casual de Miguel Angel, sino porque en la Edad Media el baptisterio mismo era considerado como una entrada, el principal portal monumental a la ciudad celestial a través del bautismo cristiano.⁹⁸⁶

⁹⁸¹ MUSCOLINO RUSSO, M. C.: *op.cit.* p. 361.

⁹⁸² VASARI, G.: *op.cit.* p. 307.

⁹⁸³ VASARI, G.: *op.cit.* p. 309.

⁹⁸⁴ VASARI, G.: *op.cit.* p. 309.

⁹⁸⁵ PAATZ, W. y E.: *op.cit.* pp. 245-247. ANGIOLA, E. M.: "Gates of Paradise and the Florentine Baptistery" en *The Art Bulletin*, vol. 60, nº2, junio 1978, pp. 242-248.

⁹⁸⁶ ANGIOLA, E.M.: "Nicola Pisano, Federigo Visconti, and the Classical Style in Pisa" en *Art Bulletin*, LIX, 1977, pp. 1-27. Aquí p. 7.

La imagen deriva de la naturaleza del rito del bautismo, como sacramento que incorpora al bautizado a la comunidad cristiana, y la apertura del portal del reino de los cielos al mismo⁹⁸⁷. Un documento de la segunda mitad del siglo XIII indica que el Baptisterio de Pisa también era conocido como *Porta Paradisi*⁹⁸⁸, lo que podría reafirmar la identificación del baptisterio medieval con una entrada monumental.

La *Puerta del Paraíso* de Florencia estaba además dorada y habría que ponerlo en conexión con otro hecho. “Puerta de oro” era el nombre que se le daba al portal principal en el muro oriental de Jerusalén, el cual se abría al templo Monte. En la Edad Media la ciudad de Israel era para los cristianos la imagen y modelo del Paraíso y la puerta de oro estaba asociada asimismo con la entrada triunfal de Cristo en Jerusalén el domingo de Ramos⁹⁸⁹ y también en las puertas orientales de las iglesias con la luz regeneradora del sol matinal.⁹⁹⁰

La *Puerta* ejecutada por Ghiberti y sus colaboradores influyó en las generaciones de artistas coetáneos y posteriores como ninguna otra obra del siglo XV. Su composición, su diferenciado sistema del espacio en los relieves, sus grupos, estatuillas y bustos, variedad de formas, paisajes y arquitecturas, inspiraron a un gran número de artistas. Uno de ellos fue Mengs, que interesado de un modo particular en la obra, mandó realizar un vaciado de la misma con la intención de tenerlo en su taller y poder contemplarlo, estudiarlo y analizarlo, así como para que sirviera en el aprendizaje de sus discípulos. La consecución de dicho vaciado por el pintor en Florencia generaría una polémica que será considerada a continuación.

⁹⁸⁷ ANGIOLA, E. M.: *op.cit.* (1978) p. 242.

⁹⁸⁸ ANGIOLA, E. M.: *op.cit.* (1977) p. 7.

⁹⁸⁹ ANGIOLA, E. M.: *op.cit.* (1978) p. 242.

⁹⁹⁰ DIEBNER, B.: “Die Orientierung des Jerusalemer Tempels und die Sacred Direction der frühchristlichen Kirchen” en *Zeitschrift des deutschen Palästina-Vereins*. LXXXVII, 1971, pp. 153-166.

3b.- EL VACIADO DE LA *PUERTA DEL PARAÍSO* DE ANTONIO RAFAEL MENGES Y EL DEBATE OCASIONADO SOBRE LA CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE OBRAS DE ARTE QUE PROTAGONIZÓ.

Desde antes de su llegada a Florencia, el nueve de junio de 1770, Mengs ya se había preocupado de iniciar sus negociaciones para obtener los permisos de extracción de vaciados en la capital toscana. Poco antes del arribo del pintor, concretamente el siete de junio, el conde Orsini-Rotenberg, escribía al superintendente de la *Real Galleria* de Florencia, y hacía mención de la autorización concedida a Mengs para extraer las formas de algunas de las mejores estatuas que se encontraban en la institución a su cargo.

Ya se ha señalado anteriormente la relación del artista sajón con el conde austriaco. Éste había sido el embajador de Carintia (Austria) en Madrid durante el período 1757-1765, y allí conoció a Mengs, que años más tarde le retrataría en dos ocasiones. Tras su estancia española, Orsini-Rotenberg se convirtió en la mano derecha del gran duque Pedro Leopoldo, llegando incluso a sustituirle en asuntos de gobierno cuando éste se hallaba ausente de Florencia.

El conde, que fue retratado por Mengs precisamente en 1770 a su llegada a Italia, debió seguramente ayudar al pintor a conseguir los consentimientos para vaciar esculturas, ya que éstos debían pasar por la *Segretaria di Finanze*, que estaba precisamente bajo la dirección del aristócrata austriaco. El intermediario del que se sirvió Mengs debió ser el marqués de Viviani, como decía el propio Orsini-Rotenberg al superintendente de la *Real Galleria*, Giuseppe Querci, al que con motivo de la petición del artista preguntaba sobre el estado de las formas que en otras ocasiones se habían realizado de las mejores estatuas⁹⁹¹. (Documento anexo n° 20)

En la respuesta Querci hacía alusión de nuevo al marqués Viviani y aseguraba que el abad Farsetti y *il S.G^{le} Schualow* habían sido los últimos *che abbiano ottenuto la Grazia che adesso ricerca de V.E. il S.M. Viviani p(er) il pitt. Mengs, di poter formare le migliori Statue della R.Gall.*⁹⁹² pero como éstos no habían dejado en la *Galleria* las madre formas, Querci sugería que se utilizaran las que otros personajes tenían en Florencia, para obtener los vaciados. (Documento anexo n° 21)

El número de esculturas que el artista pudo copiar en la *Real Galleria* fue tan abundante que se le concedió la posibilidad de montar una *tenda* en mitad de la *Stanza dell'Ippopotamo*⁹⁹³

⁹⁹¹ ASGF. Filza II, 1769-1770, ins. 63, citado por ROETTGEN, S.: *op.cit.* (2003) p. 529.

⁹⁹² ASGF. Filza II, 1769-1770, ins. 63, citado por ROETTGEN, S.: *op.cit.* (2003) p. 529.

⁹⁹³ ASGF. Filza II, 1769-1770, ins. 63, citado en ROETTGEN, S.: *op.cit.* (2003) p. 529.

para que se pudieran llevar a cabo allí los trabajos de formación y durante todos los meses siguientes a su llegada a mediados de 1770, se realizaron los vaciados solicitados por él en la *Galleria*.

El seis de marzo de 1771, el artista fue más allá pidiendo permiso al gran duque para extraer vaciados de la *Puerta del Paraíso* entre otros: *Antonio Raffaello Mengs posto ai piedi di Vostra Altezza Reale umilmente Supplica di concedergli licenza di far formare per suo uso, e studio le famose Porte del Ghiberti esistente nella Chiesa di S. Giovanni (...)*⁹⁹⁴ En aquella fecha requería los vaciados de la *Puerta del Paraíso*, los de varias estatuas de los palacios granducales y de numerosas esculturas exhibidas en distintos lugares de Florencia.

Días después los diputados de la Cámara del Comercio, que habían sustituido al *Arte di Calimala* como responsables del Baptisterio de San Giovanni⁹⁹⁵, aprobaban dicha solicitud, aunque se temía que contentándolo a él se creara un precedente peligroso⁹⁹⁶: *Per la comandata Informazione dell'annessa supplica di Antonio Raffaello Mengs Pittore, con la quale domanda grazia di poter far formare le Porte di Bronzo dell'Oratorio di S. Giovanni Battista di questa Città ed altre Statue insigni, esistenti nei Reali Palazzi di V.A.R. e nelle pubbliche strade di Firenze, abbiamo l'onore di rappresentare, come per quel che riguarda l'interesse di questa Camera, a cui è soggetta la detta Chiesa di S. Giovanni, essendo noi sicuri, che l'Oratore come molti intelligente, e perito nella sua arte farà il mentovato lavoro in modo da non apportare nocimento alla dette Porte, non abbiamo motivo alcuno da opporre alla concessione della grazia domandata, perchè ciò sia eseguito in quei tempi, ed ore, che non disturbino le Funzioni Sacre, secondo quello che potrebbe determinarsi dal Proposto di detta Chiesa.*⁹⁹⁷

El tres de abril de 1771, en vista de la gran demanda de vaciados por parte del pintor, Francesco Piombanti, secretario del *Scrittoio delle Fabbriche*, sugería a Antonio Francesco Bonfini, que Mengs dejara el primer yeso de las estatuas que formara del *Reale Palazzo*, para que de él se extrajeran los vaciados que posiblemente serían pretendidos por otros demandantes: *Ma siccome questa grazia che presentemente Sua A.R. può benignamente degnarsi di concedere al Pittor Mengs potrebbe suscitare in altre occasione delle simili richieste, che graziate potrebbero esporre, a qualche pericolo le statue, e p(er) l'imperizia dei formatori, e p(er) il frequente contatto delle medesime. Così crederei che il primo che chiede*

⁹⁹⁴ ASF. Misc. di Finanze A. 323, citado en ROETTGEN, S.: *op.cit.* (2003) p. 531.

⁹⁹⁵ ROSSI, F.: "The Baptistery Doors in Florence" en *Burlington Magazine*, LXXXIX (1947), pp. 334-341. Aquí p. 338.

⁹⁹⁶ BORRONI SALVADORI, F.: *op.cit.* (1985) p. 40.

⁹⁹⁷ ASF. Florencia. Misc. di Finanze A. 323, citado por ROETTGEN, S.: *op.cit.* (2003) p. 535.

la grazia di formare una Statua di S.A.R. potesse giustamente obbligarsi a lasciare il primo gesso ricavato dalle forme, affine che p(er) l'avvenire gli altri ricavassero le nuove forme non più dalla Statua ma da questo primo gesso. Questa condizione non sarebbe molto grave p(er) il Pittor Mengs, consistendo la spesa maggiore il creare le prime forme⁹⁹⁸.

Sin embargo ésto no debió cumplirse pues en una carta del pintor a su cuñado Anton von Maron, del seis de marzo de 1774, el artista se negaba a prestar su *primo getto* a Jusson⁹⁹⁹, ya que temía que éste sufriera daños en el taller del escultor y sugería que se lo pidiera a Path, que poseía la forma según él, pudiendo luego sin problema retocarlo con el suyo: *Riguardo al Signor Juson, Ella sa benissimo che dalli Scultori li gessi si guastano, si nel fare li punti, come per causa delle scaglie del marmo che ci saltano sopra, ed il gieso che io ho il primo getto della forma che ho fatto fare, on (de?) veda se le par giusto che io la sacrifichi, per modellarlo non avrei difficoltà pur che Ella possa assicurarsi che cio si faccia senza pregiudizio del originale. Mi maraviglio che Signor Jusson non si faccia piuttosto fare un getto a Firenze dove il Signor Patch, tien la forma, e certo a me pare che farebbe assai meglio di farne venire un getto di queste che di mettere in tempo a modellarlo, che poi potrebbe ritoccare e fare le finezze dal mio che per questo volontieri le inpresterei.*¹⁰⁰⁰

(Documento anexo nº 89). Lo que no sabemos con certeza es si el *primo getto* de Mengs procedía del mismo molde que posteriormente había pasado a Patch, para realizar sus grabados, y de éste al formador florentino Vincenzo Ciampi, que había ejecutado muchas copias para el propio pintor alemán.

El veintisiete de julio de 1771, la *Gazzetta Toscana* publicaba que desde hacia unas semanas se había procedido a formar la *Puerta* de Ghiberti para Mengs y se señalaba que en dicha ocasión se había observado como la obra había estado originariamente dorada¹⁰⁰¹, y que dicha doradura había permanecido oculta durante años por el polvo y la suciedad, que la habían enmascarado: *Il Sig. Cavaliere Antonio Raffaello Mengs (...) abbiamo veduto già da qualche settimana messo mano a far le forme della Porta del Tempio di San Giovanni*

⁹⁹⁸ ASF. Misc. di Finanze A. 323, citado por ROETTGEN, S.: *op.cit.* (2003) pp. 536-537.

⁹⁹⁹ Se desconoce a quién puede referirse Mengs con dicho nombre.

¹⁰⁰⁰ EINEM, H.von.: *op.cit.* Carta nº 29, p. 68.

¹⁰⁰¹ En un documento conservado en el Archivio di Stato di Firenze, del 2 de abril de 1452, se expresa *essendo finita la porta di S. Giovanni si da a indorare a Lorenzo di Bartoluccio e a Vittorio suo figliolo per fiorini 100 di lor magistero e fatica, a tutt'altre spese dell'Arte, per doverla avere finita il 20 giugno prossimo*. ASF. Spoglie Carte Stroziane, serie seconda, LI, 1, publicado por KRAUTHEIMER, R. y KRAUTHEIMER-HESS, T.: *op.cit.* doc. 46.

Y el 16 de junio del mismo año *il dì 16 giugno fu dichiarato essere la detta porta del tutto finita di indorare. Si paghi fiorini 884 d'oro e lire 99 s. 3 d. 8 per oro comprato per dorare la porta*. Documento del Archivio di Stato di Firenze. Spoglie Carte Stroziane, serie seconda, LI, 1 publicado por KRAUTHEIMER, R. y KRAUTHEIMER-HESS, T.: *op.cit.* doc. 47.

*insigne lavoro in bronzo di Lorenzo Ghiberti, i di cui bassi rilievi, formati poi gesso, potranno somministrare ai giovani studenti un bell'esemplare da apprendere l'eccellenza di tal arte. Di più in quest'occasione è stato osservato che non tanto le figure rappresentano i fatti della Sacra Scrittura quanto i fregi che le ornano son fornite di una bellissima doratura la quale si trovava sotterata dalla polvere, e dalla terra che vi era attaccata sopra nel decorso di tant'anni.*¹⁰⁰² Los trabajos de extracción del vaciado fueron dirigidos y supervisados por el pintor y grabador toscano Santi Pacini, colaborador de Mengs para dichos menesteres en Florencia.

El bronce dorado de la *Puerta*, expuesto al polvo y la humedad de la plaza se había ido cubriendo de una patina verde que había terminado por ocultar el fulgor del oro¹⁰⁰³. Mengs, consciente del deterioro de la obra de Ghiberti, que se puso de mayor manifiesto al realizar los vaciados, escribió un informe junto a otros expertos sobre la conveniencia de limpiarla, ya que se le había pedido su opinión sobre el particular como él mismo indica.

El veintiuno de marzo desde Roma escribía su parecer y lo enviaba a Florencia: *Io infrascritto, ricercato del mio parere se volendosi ripulire i bassorilievi di bronzo già dorati di mano di Lorenzo Ghiberti, esistenti sulle porte di S. Gio. di Firenze, possa danneggiarsi il lavoro dei medesimi e deteriorar la lor bellezza; asserisco secondo la mia intelligenza e dico, che non potranno patire detrimento ogni volta che si ripulischino con la dovuta prudenza, cioè senza raschiarli o servirsi di materia troppo corrosive, di che deve rispondere chi sarà incaricato dell'esecuzione, non essendovi in dette porte nessun danno, fuorchè nelle parti basse dove li detti bassorilievi sono locati tanto la doratura quanto il medesimo bronzo dal passare e stropicciare delle persone che sono passate e passano per le sudette; il che è danno naturale del tempo ed in sè inrimediabile. Questo è quanto posso esporre su la sudetta richiesta.*¹⁰⁰⁴

Por tanto Mengs expresaba su opinión favorable a la limpieza de la *Puerta* que debía realizarse con la debida cautela, materiales apropiados que no fueran corrosivos y tomando la precaución de no arañar los relieves. A partir de este momento, la polémica ciudadana reabrió un nuevo interés, también entre los historiadores y conocedores del arte, por las puertas de

¹⁰⁰² Gazzetta Toscana 27, Julio 1771, nº 30, p. 118, citado por ROETTGEN, S.: *op.cit.* (2003) p. 539.

¹⁰⁰³ POGGI, G.: "La ripulitura delle porte del Battistero Fiorentino" en *Bolletino d'arte*, XXXIII, 1948, pp. 244-257. Aquí p. 249.

¹⁰⁰⁴ MILANESI, G.: "A proposito della tintura delle Porte di S. Giovanni" en *Arte e Storia*, IV, julio 1885, pp. 217-221. Aquí p. 218. Milanesi recoge en este artículo todos los documentos relativos a la propuesta de Mengs de restaurar la *Puerta del Paraíso*.

Ghiberti, que a pesar de haber sido siempre objeto de interés para los artistas, se habían quedado estancadas en la historiografía en los juicios prefijados del Cinquecento¹⁰⁰⁵.

El informe de Mengs estaba avalado además por la firma de tres artistas: el pintor anglo-italiano Ignazio Hugford, el escultor flamenco Francesco Ianssens, y el escultor Innocenzo Spinazzi, que aprobaban lo anteriormente expuesto por el pintor alemán.

El veintisiete de marzo cuatro profesores florentinos, que se dedicaban a trabajar los metales, Angelo Spinazzi, Ferdinando Niccioli, Giovacchino Mangani y Cosimo Siries, incluían una declaración paralela y afirmaban compartir el mismo parecer del beneficio de limpiar la obra enfatizando las ventajas y mejoras si ésta se realizaba: *Noi appiè sottoscritti, per quella cognizione e pratica che abbiamo dei lavori di bronzo e delle dorature di essi, uniformandoci al savio parere del celebre Sig. Mengs riconosciamo che il ripulire con i dovuti riguardi i bassirilievi delle porte sopra nominate, non è capace di portare alcun detrimento al pregiabili lavoro delle medesime, ma bensì di renderne più distinta la perfezione e di scuoprare nel tempo stesso il suo piccolo avanzo dell'antica lor magnificenza.*¹⁰⁰⁶

El cuatro de abril, los miembros de la Cámara del Comercio, aunque persuadidos de la precisión de aquellas observaciones y seguros de que los relieves estaban *quasi affatto coperti ed intasati dalla polvere e dal sudiciume che toglie una gran parte di pregio non solo alla finezza e rarità del lavoro, ma quanto alla doratura sopra di essi tuttavia esistente*¹⁰⁰⁷, eran sin embargo reticentes a hacerse responsables de la empresa¹⁰⁰⁸ y dirigieron al gran duque Pedro Leopoldo una *Rappresentanza* en la que exponían que habiendo valorado positivamente el juicio de Mengs y el resto de firmantes y habiendo decidido dar paso a la operación de limpieza, querían contar además con la opinión de Raimondo Cocchi, el anticuario de la *Real Galleria*, designando al mismo tiempo a Cosimo Siries y Angelo Spinazzi como eventuales supervisores de la obra.

Por tanto el *Segretario di Finanze*, Antonio Bonfini, dirigía una carta, el diez de abril de 1772, a Raimondo Cocchi para solicitar su sentir sobre la cuestión¹⁰⁰⁹. Los problemas empezaban a partir de ese momento, pues el ocho de mayo Cocchi respondió con una larga carta, que

¹⁰⁰⁵ GALLO MARTUCCI, A.: "La fortuna critica del Ghiberti nel Seicento e Settecento" en *Lorenzo Ghiberti. Materia e ragionamenti...* op.cit. p. 350.

¹⁰⁰⁶ MILANESI, G.: op.cit. pp. 218-219.

¹⁰⁰⁷ ASGF. Filza V, 1771, ins. 15, citado por MILANESI, G.: op.cit. p. 219 y ROETTGEN, S.: op.cit. (2003) p. 541.

¹⁰⁰⁸ ROSSI, F.: op.cit. p. 338.

¹⁰⁰⁹ MILANESI, G.: op.cit. p. 219.

según Poggi era *un capolavoro di balordaggine e di incompetenza* del anticuario¹⁰¹⁰, en la que desaconsejaba tajantemente la limpieza de la *Puerta del Paraíso*.

En una misiva llena de contradicciones Raimondo Cocchi expresaba su absoluta contrariedad sobre el punto de vista de Mengs y señalaba que tras haber hecho unas pruebas con Cosimo Siries, director del *Opificio delle Petre Dure*, habían decidido que *non crediamo che convenga ripulir la porta di San Giovanni in nessun modo*¹⁰¹¹, pues él consideraba que la doradura no se había hecho a mercurio, *nè a fuoco, ma a foglia, o piuttosto a mordente*¹⁰¹². Esta aseveración era un error como han determinado análisis posteriores, los escultores antiguos¹⁰¹³ formaban una amalgama de oro y mercurio (una parte de oro puro y siete de mercurio) y la llevaban al crisol a una temperatura de 450° C. continuamente se agitaba la mezcla, el mercurio se volatilizaba parcialmente y el oro se condensaba en un polvo rojo que se extendía con un cepillo metálico de forma uniforme sobre la superficie bien limpia de la pieza a dorar.

Una vez eliminadas las oxidaciones con ácido sulfúrico se llevaba de nuevo a una temperatura de cerca de 450° C., para que el mercurio se evaporara completamente y el oro se uniera establemente con el metal. Pero no se recubría con una superficie compacta y continua, como se obtendría después con la galvanoplastia, sino que entre las moléculas de oro, descompuestos del mercurio y las moléculas de bronce, se formaba una cohesión interrumpida por numerosos y minúsculos poros¹⁰¹⁴.

Los estudios realizados en los siglos XIX y XX confirmaron que las tres puertas del baptisterio se habían ejecutado siguiendo esta técnica. A través de los poros anteriormente mencionado, el bronce verde, que por acción atmosférica se producía en el bronce que estaba debajo del dorado exudaba al exterior y absorbido por el polvo formaba una concreción, que lentamente a través de los años había formado una costra más dura que el bronce y que era insoluble al agua¹⁰¹⁵ y que por tanto hacían necesaria la restauración.

Pero nos estamos adelantando demasiado en el tiempo, como se ha destacado, Raimondo Cocchi se basaba en el falso argumento de que el dorado había sido llevado a cabo con pan de oro o una solución cáustica, mientras que por lo que se sabe actualmente este sistema podía

¹⁰¹⁰ POGGI, G.: *op.cit.* p. 250. La carta de Raimondo Cocchi se añade como Documento anexo nº 90.

¹⁰¹¹ MILANESI, G.: *op.cit.* p. 219.

¹⁰¹² MILANESI, G.: *op.cit.* p. 219.

¹⁰¹³ La manera de dorar a fuego la explica Cellini en su tratado. CELLINI, B.: *Due Trattati: uno intorno alle otto principali arti dell'oreficeria; l'altro in materia dell'arte della scultura*. Florencia. 1568.

¹⁰¹⁴ POGGI, G.: *op.cit.* p. 253.

¹⁰¹⁵ POGGI, G.: *op.cit.* p. 254.

haber sido adaptado sólo para reparar algunas lagunas en el original¹⁰¹⁶. Según él los restos de esta hoja de pan de oro, serían los que se habrían quedado pegados en la impronta de la madre forma, *e son quei che al gessaio parvero in visione gocciolate d'oro sodo*¹⁰¹⁷.

Cocchi se servía además de la carta para ofrecer un juicio moral y estético negativo de Ghiberti, insinuando que el escultor había utilizado malos materiales que hacían débil el dorado, defraudando por tanto al *Arte di Calimala*. Sin embargo el artista, descrito por el anticuario como un verdadero rufián, habría hecho durar el engaño al menos el tiempo que él estuviera vivo para no tener que enfrentarse a las consecuencias: *Che vile uomo fosse il Ghiberti si può leggere nella Vita del Brunellesco, e quanto ciecamente deferissero a lui quei che ordinavano*¹⁰¹⁸. De nuevo se ponía de manifiesto la rivalidad Brunelleschi-Ghiberti¹⁰¹⁹, y Cocchi recordaba al biógrafo del primero que había hecho una crítica demoledora de Lorenzo Ghiberti.

Pero no queriendo contradecir al gran Miguel Angel, el anticuario de la *Real Galleria* añadía que *per ottanta anni può essere che durasse a fare bell'apparenza, quando la lodò Michel Angelo*¹⁰²⁰. Sostenía además que *per riparare questa deformità che presto sarebbe cresciuta a lasciar l'oro scoperto, forse quei che infelicamente tentarono la ripulitura, ricorsero al più pronto espediente di una grossa vernice unta forse con olio cotto, e tinta di bronzo* y que esta capa era la base principal de la costra que cubría las tres puertas del baptisterio, y no sólo el polvo del viento depositado sobre los relieves.¹⁰²¹

Dejando claro que tras el examen de las puertas Siries compartía su mismo parecer, añadía que *Se il pittor Mengs intende che la ripulitura non possa nocere alla bellezza della scultura, cioè alla forma delle figure di bronzo o dorate, o sdorate che siano, ciò è sempre vero, ed il suo attestato non ci fa contro: ma io credo che anche egli si sia indotto dal supporla dorata a fuoco, perchè in una anterior lettera al pittor Pacini, e prima che si fosse richiesto dal med^o Pacini di questo attestato, avendo sentito come l'insaponatura nel formare aveva scoperto l'oro in tante parti, offerse di proprio moto un'istruzione per ricuoprirla come prima*.¹⁰²²

Cocchi nos está dejando en el párrafo una importante noticia: fue el propio Sante Pacini, que supervisaba los trabajos, quien informó a Mengs, que ya se encontraba en Roma, que al enjabonar la obra para realizar la madre forma, se dejaron al descubierto muchos fragmentos

¹⁰¹⁶ ROSSI, F.: *op.cit.* p. 338.

¹⁰¹⁷ MILANESI, G.: *op.cit.* p. 219.

¹⁰¹⁸ MILANESI, G.: *op.cit.* p. 220.

¹⁰¹⁹ GALLO MARTUCCI, A.: *op.cit.* p. 350.

¹⁰²⁰ MILANESI, G.: *op.cit.* p. 220.

¹⁰²¹ MILANESI, G.: *op.cit.* p. 220.

¹⁰²² MILANESI, G.: *op.cit.* p. 220.

del oro. Y suponemos que también muchos restos debieron quedar adheridos a las paredes del molde al separarlo del original. Parece por lo que dice el anticuario que el pintor de Carlos III, se había ofrecido para *ricuoprirla come prima*, y Cocchi tomaba su palabra sugiriendo que Mengs se hiciera responsable de los desperfectos ocasionados: *e non so se anzi s'offerse di far ciò fare a sue spese, molto giustamente*.¹⁰²³

Exponía además como debían realizarse las reparaciones: *Il nostro consiglio sarebbe che toccasse a chi ha dato occasione a tutto questo, il rimediarsi in poche ore, facendo ricuoprire da un esperto doratore col pennello tutti i luoghi scoperti, di una vernice a olio con molto olio cotto, e tinta scura che accompagni quella che vi è (...), método por otra parte equivocado, que como se vio posteriormente, contribuyó a dañar más la superficie de la obra. Y no se olvidaba de repetir que Mengs debía correr con los gastos: *Anzi profitteremo dell'offerta discreta che viene dal signor Mengs*.¹⁰²⁴*

Antes de terminar su disertación Cocchi proponía que no se volviera a permitir vaciar la puerta del baptisterio: *e mai più concederemo licenza di formare la detta Porta*, ya que además, y con ello reiteraba su desprecio por Ghiberti había otras obras y artistas mejores: *tanto più che innumerabili altre sculture vi sono, che mi sembrano migliori: e questa ben considerata, par più riguardevole come monumento dell'istoria delle Arti e che lusinga i Fiorentini, che per un modello perfetto e senza eccezione. Ne io credo che se si volesse far rinascere la scultura, che manca in Firenze, si sceglierebbe di fare studiare le statue del Ghiberti*.¹⁰²⁵

Desafortunadamente, el veintiuno de mayo de 1772 el gran duque Pedro Leopoldo aceptaba la opinión de su anticuario y unos días después los diputados de la Cámara del Comercio ordenaban que se repararan con barniz los desperfectos ocasionados según el susodicho informe, encargando el trabajo a Santi Pacini e Cosimo Siries, *tutto a spese del sudetto il signor Mengs*¹⁰²⁶ que con sus vaciados y su propuesta había causado aquella conmoción.

La polémica sobre la restauración no terminó aquí y continuó incluso durante los siglos XIX y XX. Sobre los bronce de la *Puerta* han intervenido durante siglos un complejo de fenómenos químicos y físicos, naturales y provocados, que han alterado la naturaleza y el aspecto de la superficie. La contaminación atmosférica causada por la sociedad industrial, ha conllevado

¹⁰²³ MILANESI, G.: *op.cit.* p. 220.

¹⁰²⁴ MILANESI, G.: *op.cit.* p. 220.

¹⁰²⁵ MILANESI, G.: *op.cit.* p. 220.

¹⁰²⁶ *Ordine dei Deputati che coi quale incaricano Santi Pacini e Cosimo Siries del lavoro da farsi nelle porte di S. Giovanni, nel modo proposto dal Regio Antiquario e a spese del pittore Mengs*. Citado en MILANESI, G.: *op.cit.* p. 221.

ulteriores transformaciones peligrosas que aceleraron de manera alarmante la degradación y pérdida de la ya dañada doradura exterior¹⁰²⁷.

La misma discusión que se había sostenido en el siglo XVIII volvía a surgir en 1884, cuando la publicación periódica *Arte e Storia* hizo alusión a que el arquitecto de la *Opera di Santa Maria del Fiore*, Luigi del Moro, entre los muchos trabajos de restauración a realizarse en el Baptisterio proyectaba una limpieza de las *Puertas*¹⁰²⁸. Enumeraba los grandes daños que había sufrido el edificio, así como sus partes decorativas, y señalaba que las *magnifiche porte di bronzo sono coperte in molte parti d'una rozza e grossa vernice*.¹⁰²⁹ Efectivamente las puertas estaban cubiertas de una capa verdosa compuesta por una mezcla de polvo, agua y grasa, esta última aplicada para la extracción de vaciados o bien en relación a las repetidas aplicaciones de barniz¹⁰³⁰ a lo largo del tiempo.

Las palabras de del Moro ocasionaron un artículo en la misma revista del *cavaliere* Emilio Marcucci en el número siguiente, del cuatro de mayo, en el que se demostraba, contra la opinión de algunos, mediante repetidos y minuciosos exámenes y pruebas realizadas por él, que verdaderamente las puertas habían padecido muchas veces y en el espacio de no muchos años, la bárbara y vergonzante pena, de cubrirlas con un barniz tintado de verde de bronce, aplicado con pincel.¹⁰³¹ Es decir se había empleado repetidas veces el método defendido por Raimondo Cocchi un siglo antes.

Se sucedieron entonces numerosos artículos sobre el mismo argumento en la publicación *Arte e Storia*¹⁰³², que no llevaron sin embargo a ningún resultado, como lo demuestra el hecho de que el mismo año, el sacerdote de la basílica, Giovanni Battista Melani al publicar sus *Memorie storiche* de la iglesia, terminara la descripción de las *Puertas* con las siguientes palabras: *quale stupore non recherebbero queste tre porte se si potessero vedere ancora tutte dorate, come lo furono fino da principio, e quale risalto maggiore ne riceverebbero i bassorilievi e le figure tutte! Ma la grossa patina che vi si è agglomerata mediante la*

¹⁰²⁷ BALDINI, U. (ed.): *Metodo e scienza. Operatività e ricerca nel restauro*. Catálogo de exposición. Florencia. 1992. p. 172.

¹⁰²⁸ *Arte e Storia*. Año III, nº 17, 27 de abril 1884, p. 136.

¹⁰²⁹ MILANESI, G.: *op.cit.* p. 217.

¹⁰³⁰ ROSSI, F.: *op.cit.* p. 338.

¹⁰³¹ MILANESI, G.: *op.cit.* p. 217.

¹⁰³² MARCUCCI, E.: "Pulitura delle porte di bronzo del S. Giovanni di Firenze" en *Arte e Storia*, 4 de mayo 1884, pp. 138-139; LELLI, O.: "Le Porte di S. Giovanni" *op.cit.* 11 de mayo 1884, p. 149; MARCUCCI, E.: "Ancora sulla pulitura delle porte di S. Giovanni" *op.cit.* 18 de mayo 1884, pp. 156-157; LELLI, O.: "A proposito della tintura delle porte di S. Giovanni" *op.cit.* 2 de agosto 1884, pp. 242-243; CONTI, C.: "Sulla patina delle porte di S. Giovanni" *op.cit.* 2 de agosto 1885, pp. 251-253.

*polvere... ci toglie un tal piacere e ce lo toglierà, finchè sorga il giorno in cui, per qualche fortunata eventualità, possano essere restituite al primiero loro splendore...*¹⁰³³

Hubo que esperar hasta la época de la Segunda Guerra Mundial para que se volviera a retomar el tema. Para protegerlas de la contienda se desmontaron y trasladaron al *cortile* del Palazzo Pitti, donde el *sovrintendente* Giovanni Poggi y el fundidor Bruno Bearzi pudieron examinarlas con mayor facilidad¹⁰³⁴, determinando que sin ningún género de dudas las tres puertas habían sido ejecutadas al *fuoco*. Después de crear un informe sobre el estado y la técnica empleada por Ghiberti, se decidió restaurar las puertas del baptisterio, y el veinticuatro de junio de 1948, día de su patrono San Juan, se volvieron a colocar en su lugar¹⁰³⁵.

Con las inundaciones de 1966 se cayeron seis paneles de la *Puerta del Paraíso* y se recolocaron exentos y atornillados por la parte posterior¹⁰³⁶. El polvo del adoquinado cercano arremolinado por el viento, incrementado por el guano de las palomas, y fijado por la condensación de la humedad atmosférica, motivada por el frío nocturno y el calor diurno, hicieron que por causas naturales el bronce reaccionara autoprotegiéndose y a falta de procedimientos adecuados treinta años después de la primera intervención, todas las puertas estaban en el mismo estado anterior al de la restauración¹⁰³⁷, decidiéndose realizar una nueva limpieza de las mismas.

Por tanto durante los años ochenta se resolvió comenzar de nuevo los trabajos de restauración, tareas que duran más de veinte años. Se restauraron primero las seis placas, que se habían caído durante el aluvión, en el *Opificio delle Pietre Dure*, devolviéndolas después de siglos de olvido, al dorado original, en una operación que eliminaba incrustaciones y suciedad de los relieves, permitiendo así una lectura más puntual de las excepcionales *formelle*.¹⁰³⁸

En 1990 se decidió sustituir el original por una copia¹⁰³⁹, necesidad que se había puesto de manifiesto en la exposición de 1982 *Metodo e Scienza*, para salvarla de la ruina absoluta. Las

¹⁰³³ MELANI, G.B.: *Memorie storiche*. Florencia. 1884. p. 147.

¹⁰³⁴ POGGI, G.: *op.cit.* p. 251.

¹⁰³⁵ POGGI, G.: *op.cit.* p. 254.

¹⁰³⁶ BEARZI, B.: "La tecnica usata dal Ghiberti per le Porte del Battistero" en *Lorenzo Ghiberti nel suo tempo*, *op.cit.* vol. I, pp. 219-222. Aquí. 221.

¹⁰³⁷ BEARZI, B.: *op.cit.* p. 222.

¹⁰³⁸ BALDINI, U.: *op.cit.* p. 171.

¹⁰³⁹ GIUSTI, A.: *op.cit.* (2000) p. 44. La copia de la *Puerta del Paraíso* que actualmente se puede observar ocupando el vano principal del baptisterio de San Giovanni de Florencia, fue financiada por la empresa japonesa Sun Motoyama. Para la fundición en bronce se usó el vaciado que se había realizado después de la Segunda Guerra Mundial, y la doradura se realizó en París, por la empresa Chardon & Fils, siguiendo el método galvánico, dado que las leyes europeas por seguridad laboral prohíben la doradura con amalgama de mercurio, como la que había usado Ghiberti, por la emisión de vapores de sustancia venenosas.

placas restauradas se introdujeron en unas vitrinas¹⁰⁴⁰, que contenían gas inerte, nitrógeno, para estabilizar los óxidos sobre los que apoya la doradura y evitar los daños de corrosión¹⁰⁴¹, y así se exponen hoy en el interior del Museo dell'Opera del Duomo.

Pero volvamos de nuevo al vaciado obtenido por Mengs en 1772. Este se encuentra actualmente conservado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, dónde se expone en una de las nuevas salas del Museo. El yeso que se exhibe en Madrid es el protagonista de la viva discusión que se suscitó en el siglo XVIII y que en el listado de los cajones de vaciados donados por el pintor al rey Carlos III y procedentes de Florencia, se cita como: *Numº 3. Contiene quatro baxo relieves de las puertas de S. Juan de quienes dixo Michael Angel podian ser las puertas del cielo. Representan:*

1 Moisés q recibe las tablas de la Lei

2 La Creacion del Mundo

3 El Pasage del mar Roxo

4 El Granero de Egipto

Numº4 Contiene otros quatro semejantes, i representan

1 Jacob, q recibe la bendicion del Padre

2 Abrahám, q adora los tres Angeles

3 Noè, q duerme sobre la vid

4 Cain, q mata a Abel su hermano

Numº 5 Otros dos semejantes con los adornos esto ès David, q mata al Gigante, i la Reina Sabba, q visita a Salomon.

*Numº 6 Contiene 18 piezas de adornos de las mismas Puertas.*¹⁰⁴²

El vaciado realizado por Mengs de la *Puerta del Paraíso* resulta un documento histórico de primer orden que nos permite un mejor conocimiento de cómo se encontraba el original de la obra en el siglo XVIII, antes de las posteriores y tardías restauraciones.

Ya se ha comentado como el polvo del pavimento de la plaza ante el baptisterio, unido a la contaminación ambiental, se adhirieron a la superficie del relieve, gracias a la condensación atmosférica, creando una capa de suciedad que restó volumen al relieve y que en otras zonas ocultó algunos de los detalles. De este modo las condiciones en que se encontraban las puertas del baptisterio en aquel momento no permitían contemplar la riqueza de la obra en todo su esplendor.

¹⁰⁴⁰ Las custodias cerradas herméticamente fueron construidas en colaboración con el Getty Insitute for Conservation of Los Angeles.

¹⁰⁴¹ GIUSTI, A.: *op.cit.* (2000) p. 44.

¹⁰⁴² Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 40-1/2.

En el vaciado conservado en el Museo de la Academia, se puede analizar con facilidad dicho estado. Por citar sólo algunos ejemplos de cómo se encontraba la *Puerta*, cabe señalar que en el yeso dejan de advertirse algunos detalles, que tras la restauración realizada en Florencia, especialmente aquella comenzada en los años ochenta, se perciben con total nitidez, y que en el vaciado han desaparecido o se han visto parcialmente ocultos por la capa de suciedad.

Los paneles inferiores son los que han perdido más datos de la composición, ya que al ser los que más cerca del suelo estaban fueron los que más polvo de la Piazza del Duomo acumularon, y los que sufrieron el roce de los transeúntes. Las placas de la Historia de David y Goliath, la destrucción de Jericó o la visita de la reina de Saba al rey Salomón, parecen las más dañadas en el modelo de Mengs.

En el tema de la reina de Saba, el pasaje del hombre que sujeta a un pájaro, a la izquierda de la representación, observado por dos jóvenes dentro de una especie de baldaquino, citado según Krautheimer en el Targum II del Libro de Esther, es casi inapreciable en el vaciado de Mengs. Un año después de la petición del pintor para obtener copias de las obras más insignes conservadas en Florencia, concretamente el veintiocho de noviembre de 1772, los grabadores Ferdinando Gregori y Thomas Patch solicitaban *in privilegio esclusivo per cinque anni di poter essi solamente fare incidere in rame e tirare i disegni dalle porte di bronzo di San Giovanni*¹⁰⁴³. Se iniciaba así una publicación, que si hubiera sido finalizada, habría permitido reconstruir, a tamaño natural, las puertas completas incluidas las cornisas y los ornamentos.

Los primeros grabados fueron presentados el veintinueve de junio de 1773 al gran duque, a quien estaban dedicados, junto a sir Horace Mann, como publica la *Gazzetta Toscana*.¹⁰⁴⁴ Las estampas de las puertas de Patch y Gregori estaban a la venta por aquellos años, y en la reproducción de la historia de Salomón y la Reina de Saba, el particular del hombre con el pájaro tampoco era perceptible¹⁰⁴⁵ (fig. 103). A simple vista el personaje debía resultar prácticamente invisible, por ese motivo no aparece representado en la lámina de Gregori y Patch, y sólo con un relieve muy ligero se calcó en el vaciado de Mengs (ver fig. 82), lo que nos hace pensar que la forma estuviera más desgastada que cuando se extrajo posiblemente la copia en yeso para el pintor alemán, donde aún era ligeramente perceptible. La suciedad de la parte inferior de la *Puerta* había provocado este efecto.

Patch que se había servido de un *primo getto del portale di San Giovanni* para realizar los grabados, lo cedió posteriormente al formador Vincenzo Ciampi, que en julio de 1775 se lo

¹⁰⁴³ ASF. Misc. di Finanza 323, citado por BORRONI SALVADORI, F.: *op.cit.* (1985) p. 40, n. 236.

¹⁰⁴⁴ *Gazzetta Toscana*, 1773, p. 29, citado por BORRONI SALVADORI, F.: *op.cit.* (1985) p. 40, n. 236.

¹⁰⁴⁵ POGGI, G.: *op.cit.* pp. 256-257.

vendió al gran duque Pedro Leopoldo por cincuenta *zecchini*¹⁰⁴⁶, y del que posiblemente había extraído más copias, pues a su muerte sus herederos, en marzo de 1783, lo incluían entre las piezas a vender¹⁰⁴⁷.

El vaciado de Mengs en Madrid cuenta con algunas otras irregularidades y pérdidas de relieve: en el fondo de la ciudad de Jericó, las casas del segundo plano no se ven igual que sucede en la placa de David matando a Goliat. En esta última los personajes que festejan a David saliendo a su encuentro están desdibujados. El arca de Noé, remachado en el original con una especie de clavos, no se ven en el vaciado, así como el ajedrezado del suelo en el tema de Esaú y Jacob. Algunas figuras de distintas placas aparecen diluidas por culpa de la suciedad, al igual que las alas de los ángeles o el detallado dibujo de las corazas de algunos soldados. A pesar de ello nos encontramos ante un vaciado de la puerta en bronce de muy buena calidad.

El yeso del pintor alemán fue restaurado en la Academia de San Fernando dentro del proyecto de conservación y restauración de yesos antiguos que se lleva a cabo en la misma desde el año 2000. Durante dichos trabajos¹⁰⁴⁸ se reconocieron restos de desmoldeante sobre el vaciado de la *Puerta*, que lo habían oscurecido, y que era la huella de una copia realizada en torno a 1986 de algunas placas para el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas de Madrid, y posiblemente de la extracción de otros vaciados con anterioridad a esta fecha.

El interés de Mengs por una obra de Ghiberti se podría explicar por el interés en la Antigüedad que ambos compartían. El escultor italiano fue el primero que aprovechó el

¹⁰⁴⁶ AGF.: f. VIII, n. 30, citado por BORRONI SALVADORI, F.: *op.cit.* (1985) p. 40, n. 236.

¹⁰⁴⁷ Gazzetta Toscana, 1773, n. 9, p. 36, citado por BORRONI SALVADORI, F.: *op.cit.* (1985) p. 40, n. 236. *Presso gli Eredi del Sig. Tommaso Patch ne'Fondaci di S. Spirito si trova vendibile il primo getto della famosa Porta del Ghiberti del Tempio di S. Giovanni di questa città, con vari busti, e statue di gesso, e di marmo, pitture, stampe, bronzi...* (Gazzetta Toscana, 1783, 36) citado en BORRONI SALVADORI, F.: "Memorialisti e diaristi a Firenze nel periodo leopoldino (1765-1790)" en *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, 1979, vol. IX, 3 pp. 1189-1292, aquí p. 1238.

¹⁰⁴⁸ Agradezco la información relativa a la restauración al equipo de Albayalde Restauo. Los paneles estaban marcados en tinta con los números del inventario de 1804, donde los vaciados de la *Puerta del Paraíso* aparecen citados entre los Bajo Relieves como: "49... Moises recibiendo las tablas de la ley vaciado en yeso de las famosas puertas de bronce del Baptisterio de Sⁿ Juan de Florencia, alto una vara y ancho lo mismo."// "50... El Sacrificio de Isaac, en yeso de las puertas de Sⁿ Juan de Florencia, igual al numero 49" // "51... Esau recibiendo la bendicion, en yeso, de las otras puertas de Sⁿ Juan de Florencia igual al numº 49"// "55... La Reina Saba y Salomon, yeso vaciado de las puertas de Sⁿ Juan de Florencia, contiene abajo á los lados adornos con tres Figuras y dos cabezas" // "57... El Triunfo de David, vaciado en yeso de las puertas de Sⁿ Juan de Florencia igual en todo al del numero 55"// "61... La Embriaguez de Noe vaciado en yeso, de las puertas de Sⁿ Juan de Florencia igual al del numero 49"// "62... La conduccion del arca del Testamento, vaciado en yeso, de las puertas de Sⁿ Juan de Florencia igual al del numero 49"// "63... Adan y Eva y la muerte de Abel, vaciado en yeso de las mismas puertas de Sⁿ Juan de Florencia igual al del numero 49"// "65... La Prision de Benjamin, vaciado en yeso, de las puertas de San Juan de Florencia igual al del numero 49" // "66... La Creación de Eva, vaciado en yeso, de las otras Puertas de Sⁿ Juan de Florencia igual al del numero 49". Archivo-Biblioteca RABASF. Inventario de 1804. Sign. 616/3.

particular género literario de los *Commentarii* para presentar su propia posición ante la Antigüedad, ofreciendo un resumen del arte antiguo y de su contenido intelectual¹⁰⁴⁹.

Ghiberti tomó muchos elementos de la Antigüedad¹⁰⁵⁰. En su fase madura tenía ante los ojos infinidad de motivos antiguos que le permitían un amplio margen de trabajo¹⁰⁵¹. El propio Vasari habla de las antigüedades que el escultor toscano tenía entre sus posesiones en el momento de su muerte: *Oltre le cose di sua mano, lasciò agl'eredi molte anticaglie di marmo e di bronzo, come il letto di Policlete che era cosa rarissima, una gamba di bronzo grande quanto è il vivo, et alcune teste di femine e di maschi, con certi vasi stati da lui fatti condurre di Grecia con non piccola spesa. Lasciò parimente alcuni torsi di figure et altre cose molte; le quali tutte furono insieme con le facultà di Lorenzo mandate male; e parte vendute a Messer Giovanni Gaddi, allora cherico di camera e fra esse fu il detto letto di Policlete e l'altre cose migliori (...).*¹⁰⁵²

Estas *anticaglie* le debieron servir como modelo e inspiración para crear los personajes de su obra magna. Entre estas piezas debía encontrarse el conocido como *Torso de Gaddi*, pues como señala Vasari, Giovanni Gaddi, pronotario pontificio en el tiempo de Clemente VII habría comprado algunas de ellas de la herencia de Ghiberti. Milanesi¹⁰⁵³ en una nota a su edición de Vasari añade una precisión al elenco de antigüedades que daba el anterior: *Tra le cose migliori vendute al Gaddi era il torso di un Satiro, lavoro de' piú bei tempi della Grecia... Il primo, acquistato, col tempo, dal Granduca Leopoldo, si conserva nella nostra Galleria.*

Esta afirmación, como muchas otras de Milanesi, no se pueden confirmar con la existencia de ningún documento, por lo que esto sería sólo una suposición. Pero se debe señalar también que Schlosser¹⁰⁵⁴, interesado en reconstruir las antigüedades que poseía Ghiberti, tiende a ver el *Torso del Sátiro* como una de las obras pertenecientes al escultor. Para él la semejanza entre esta obra y la figura del joven Isaac que presentó Ghiberti al concurso de 1401 para la *Puerta del Paraíso*, sería suficiente prueba de que el artista había utilizado el torso como modelo para ejecutar su obra.

¹⁰⁴⁹ MURRAY, P.: *op.cit.* p. 284.

¹⁰⁵⁰ CEYSSON, B. (ed.): *op.cit.* p. 25.

¹⁰⁵¹ CIATTI, M.: *op.cit.* p. 374.

¹⁰⁵² VASARI, G.: *op.cit.* p. 310.

¹⁰⁵³ VASARI, G.: *op.cit.* (Edición de Milanesi) Florencia. 1878-85, vol. II, p. 245.

¹⁰⁵⁴ SCHLOSSER, J. von: "Über einige Antiken Ghibertis" en *Jahrbuch der Kunsthistorischen der Sammlungen des Kaiserhauses*, vol. XXIV, nº IV, Viena -Leipzig. 1904, pp. 125-159. Aquí pp. 151 y ss.

En 1778 el *torso de Gaddi* fue adquirido por Pedro Leopoldo, junto con otras obras pertenecientes a la colección Gaddi, para ser colocadas en la *Galleria*¹⁰⁵⁵, y un vaciado del mismo se encuentra entre los yesos enviados por Mengs a Madrid (N115), procedente de Florencia.

Mengs en su *Carta a un amigo sobre el principio, progresos y decadencia de las artes del diseño* citaba al propio Ghiberti como autor del renacer de las artes en Italia, tras la barbarie anterior. Según él, *Ghiberti fue el primero que se propuso imitar dichas Antigüedades; pero como no vio las Estatuas grandes, sobresalió solamente en las obras pequeñas*.¹⁰⁵⁶ Aquí hacía seguramente referencia a sus relieves y demostraba así su admiración por el escultor.

El interés del artista por el mundo clásico quedaba igualmente patente por las alusiones a un sarcófago romano del siglo II d.C. (fig. 104), conservado actualmente en el palazzo Rospigliosi¹⁰⁵⁷, que ilustra la historia de Adonis. Venus que no había conseguido convencer a su amado de que no saliera a cazar, pues de este modo encontraría la muerte, le sigue y observa junto a sus compañeros. La figura que representa a la diosa en dicho momento es imitada por Ghiberti en una de las hijas de Israel bailando en la Historia de Moisés¹⁰⁵⁸.

El escultor italiano se habría dejado inspirar por el mismo relieve al adaptar la imagen del Adonis sentado, que parece querer incorporarse tras haber sido herido, a la del Adán que tiende la mano hacia Dios en la Creación de la *Puerta de Florencia*. Esto parece demostrar que Ghiberti habría tenido presente este relieve¹⁰⁵⁹ cuando realizó el suyo.

Las formas que se utilizaron para la realización de los vaciados de la *Puerta del Paraíso* de Mengs, no las tenía el pintor es su posesión, sino que el dos de abril de 1774, en la *Gazzetta Toscana*, se informaba que el formador Vincenzo Ciampi, vendía originales, copias y reelaboraciones, y entre ellos el vaciado de la puerta del baptisterio encargado por Mengs, todo a precios convenientes¹⁰⁶⁰: (...) *e fra le altre quelle della porta di mezzo del Battistero di S. Giovanni di Firenze le quali sono state dal medesimo gettate ad istanza dell'Illustre Pittore sig. Cav. D. Antonio Mengs al Servizio di S.M.C. ed altre molte che offerisce a discreti prezzi*.

¹⁰⁵⁵ MANSUELLI, G.: *Galleria degli Uffizi. Le sculture*. Roma. 1958. vol. I, pp. 155-156.

¹⁰⁵⁶ MENGs, A.R.: "Carta a un amigo sobre el principio, progresos y decadencia de las artes del diseño" en *op.cit.* pp. 248-249.

¹⁰⁵⁷ ROBERT, C.: en ANDREAE, B., ROBERT, C., KOCH, G. (ed.): *Die antiken Sarkophagreliefs*. Berlín. vol. III, 1, nº 15, citado en BOBER, P. P. y RUBINSTEIN, R. (ed.): *Renaissance artists & antique Sculpture*. Londres. 1986. p. 65.

¹⁰⁵⁸ BOBER, P.P. y RUBINSTEIN, R. (ed.): *op.cit.* p. 65. KRAUTHEIMER, R. y KRAUTHEIMER-HESS, T.: *op.cit.* lám. 103.

¹⁰⁵⁹ BOBER, P.P. y RUBINSTEIN, R. (ed.): *op.cit.* p. 65. KRAUTHEIMER, R. y KRAUTHEIMER-HESS, T.: *op.cit.* p. 343 y lám. 83a .

¹⁰⁶⁰ *Gazzetta Toscana*, 1774, n. 14, p. 55, citado por BORRONI SALVADORI, F.: *op.cit.* (1985) p. 50.

Es decir Mengs no debió conservar los moldes de la *Puerta* a diferencia de otras piezas de las que sí contaba con la forma, para reproducirlas con mayor facilidad. Esto también explicaría el hecho de que entre los yesos del pintor conservados actualmente en Dresde no estén los de la *Puerta del Paraíso*.

El vaciado expuesto en la sala del Museo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando fue el que desencadenó la viva discusión sobre la restauración del original, que como se ha visto se desestimó en un primer momento. Numerosos vaciados siguieron a este primero, entre ellos los de Patch y Gregori, como había escrito Mengs a su cuñado, el que Cicognara menciona en 1844, que necesitaba para escribir su *Storia delle sculture*, y había pedido en préstamo a Canova¹⁰⁶¹, por lo tanto éste también tenía una copia, o el solicitado en 1864 por el Royal Museum de Kensington de Londres¹⁰⁶².

Hubo que esperar hasta que el Ministerio de Instrucción Pública italiano promulgara dos circulares, la primera de octubre de 1865 que prohibía ejecutar vaciados de las obras en bronce, y otra de diciembre que se extendía también a los mármoles. Bajo la presión de las continuas demandas extranjeras, se estableció en 1873 una nueva normativa, que anticipaba la actual, para regular las agresiones a la estatuaria renacentista florentina. En ella se disponía que las copias debían ser realizadas por los formadores elegidos por una Comisión, que previamente tenía que haber dado el visto bueno a la reproducción. No se harían calcos nuevos en caso de existir unos anteriores en buen estado y las formas quedaban en posesión del gobierno italiano¹⁰⁶³.

Por tanto la protección del patrimonio histórico artístico italiano fue una cuestión especialmente regulada a partir del siglo XIX, pero ya en el siglo XVIII y con la propuesta de Mengs, se comenzaba a pensar en la importancia de la conservación y restauración de los bienes artísticos, y se demostraba una sensibilidad en el pintor extraordinaria para su tiempo.

¹⁰⁶¹ CICOGNARA.: *Lettere di Cicognara*. 7 de julio de 1844. Recogidas por VENTURA, G.: (ed.). Urbino. 1973.

¹⁰⁶² GIUSTI, A. (ed.). : *Sculture da conservare. Studi per una tecnologia dei calchi*. Milán. 1990. p. 23.

¹⁰⁶³ GIUSTI, A. (ed.). : *op.cit.* (1990) p. 23.

4.- EL INFORME REALIZADO POR MENGES DE LAS ESCULTURAS DE VILLA MEDICI Y LOS VACIADOS EXTRAÍDOS DE ÉSTAS

Mengs llegaba a Florencia, en junio de 1770, con el encargo de Carlos III, de retratar a la familia de Pedro Leopoldo¹⁰⁶⁴, gran duque de la Toscana y yerno del rey español. Aunque el artista ya había visitado dicha ciudad en 1752, este segundo viaje tendría repercusiones de gran importancia para el desarrollo cultural de la misma, ya que la amistad del pintor con su regente iba a ocasionar, por consejo del primero, el traslado de una serie de esculturas de la colección Medici de Roma a Florencia¹⁰⁶⁵.

La estrecha relación de estos dos personajes permitió que se ayudaran mutuamente, y mientras el Gran Duque, aprovechando los conocimientos sobre la Antigüedad de su huésped, le encargaba la tarea de señalarle cuáles de las esculturas de Villa Medici, concentradas en gran parte en una galería y en el jardín, merecían a su juicio ser trasladadas a Florencia; Mengs por su parte se beneficiaba de la coyuntura y vaciaba todo aquello, para lo que recibía permiso y que le interesaba de la *Real Galleria* de la capital toscana, así como muchas de las piezas que la familia Medici poseía en su Villa sobre el Pincio, y algunas otras repartidas por la ciudad.

Como se ha señalado en el capítulo de la *Puerta del Paraíso* de Ghiberti, con anterioridad a su viaje, Mengs había comenzado ya, a través del conde Orsini-Rotenberg, a realizar una serie de gestiones que le facilitarían la extracción de vaciados de muchas de las esculturas conservadas en la *Real Galleria*. Allí se encontraban ya un gran número de obras de la colección medicea, pero algunas estaban aún en la villa familiar romana y sobre ellas solicitaba Pedro Leopoldo al pintor un informe con su criterio sobre las mismas.

Mengs habría obtenido años antes la autorización para tomar apuntes de algunas de las esculturas de propiedad lorenesa en Roma, o bien tendría ya un vaciado del *Pothos*, como lo demuestra un dibujo que reproduce el *Pothos* atribuido a Escopas y que probablemente le había servido como modelo para el Apolo del fresco del Parnaso en Villa Albani¹⁰⁶⁶, pintado en 1761.

¹⁰⁶⁴ MAUGERI, M.: "Il trasferimento a Firenze della collezione antiquaria di Villa Medici in epoca leopoldina" en *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, nº 44, pp. 306-333. Aquí p. 311.

¹⁰⁶⁵ PUCCINI, T.: *Dello stato delle Belle Arti in Toscana, lettera del cavaliere Tommaso Puccini segretario della R. Accademia di Fiorenza al Signore Prince Hoare, segretario della R. Accademia di Londra*. Florencia. 1807. pp. 20-21. MANSUELLI, G.: *op.cit.* vol. I. p. 12.

¹⁰⁶⁶ Sobre el *Pothos* como modelo: Hay un dibujo preparatorio del *Parnaso* de Mengs en la Graphische Sammlung Albertina de Viena, Inv. N° 14580, citado por ROETTGEN, S.: "Mengs, Alessandro Albani und Winckelmann. Idee und Gestalt des Parnass in der Villa Albani" en *Storia dell'Arte*, 1977, XXX/XXXI, pp. 87-156. Aquí pp. 90 y ss., lám 2; p. 91 con lám. 6. SCHRÖTER, E.: "Antiken der Villa Medici in der Betrachtung von Johann Joachim Winckelmann, Anton Raphael Mengs und Johannes Wiedewelt. Neue Quellen" en *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*. nº 34, 1990, pp. 379- 412. Aquí p. 386.

En esta ocasión, en la década de los setenta, y a pesar de sufrir una de sus frecuentes enfermedades, el artista llevó a cabo el encargo del gran duque, y envió a Florencia una memoria sobre las antigüedades Medici, datada el seis de abril de 1771, en la que no incluía su opinión sobre las esculturas de la parte superior de la fachada, ya que su colocación no permitía su correcta interpretación.

La Villa Medici había sido una de las primeras colecciones de antigüedades visitada por Winckelmann tras su llegada a Roma. En diciembre de 1755, sólo un mes después de su arribo a la ciudad, el erudito alemán recorría dicho palacio y sus jardines y efectuaba una serie de anotaciones que pensaba publicar como guía sobre las colecciones romanas que nunca llegó a terminar y que recientemente han sido recogidas en un volumen¹⁰⁶⁷. De este modo tanto Winckelmann como Mengs dieron información sobre el estado de conservación y la colocación original de parte de las esculturas antiguas de Villa Medici. La mayor parte de estas estatuas se trasladaron a Florencia entre 1772 y 1788¹⁰⁶⁸ y se colocaron en el Palazzo Pitti, los Uffizi y la Loggia dei Lanzi.

Sobre algunas de estas esculturas, mencionadas y valoradas por Winckelmann y Mengs y recogidas por el segundo en la “*Nota*” destinada al gran duque de Toscana, trata el presente capítulo. Pocos días después de mandar su comentario y opinión sobre las obras mediceas a Giuseppe Querci, superintendente de la *Real Galleria*, el pintor solicitaba permiso para poder formar alguna de ellas, lo que demuestra el propio interés del artista por poseer copias de las mismas. El favor le fue concedido y efectivamente algunos vaciados de las esculturas entonces existentes en la villa romana pasaron a formar parte de la extensa colección de yesos del pintor, varios de los cuáles se conservan todavía en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

¹⁰⁶⁷ WINCKELMANN, J. J.: *Ville e Palazzi di Roma. Antiken in den römischen Sammlungen*. Editado por KANSTEINER, S., KUHN-FORTE, B., KUNZE, M. Mainz. 2003.

¹⁰⁶⁸ SCHRÖTER, E.: *op.cit.* p. 384.

4a.- FORMACIÓN Y TRASLADO A FLORENCIA DE LA COLECCIÓN MEDICI Y EL INFORME ELABORADO POR MENGES SOBRE LA CALIDAD DE LAS ESCULTURAS CONTENIDAS EN ELLA.

El núcleo más importante de esculturas antiguas hoy conservadas en los Uffizi procede en gran parte de las adquisiciones y donaciones de Cosme I, y sus dos hijos, Francisco y Fernando¹⁰⁶⁹. Entre 1560 y 1586 consiguieron en Roma un gran número de antigüedades que se dividieron entre Florencia y la villa romana sobre el Pincio¹⁰⁷⁰, comprada en 1576. La colección medicea, estrechamente ligada a la historia de la familia señorial y gran ducal, vivió en el transcurso del tiempo una serie de acontecimientos y cambios notables que sin embargo no alteraron su íntima estructura¹⁰⁷¹.

Roma y sus alrededores eran la gran cantera en la que, como todos los grandes coleccionistas, los Medici se aprovisionaban de este tipo de piezas, a veces con excavaciones intencionadas, pero más frecuentemente a través de privados o a través del mercado anticuario. A la muerte de Cosme I el inventario de sus bienes personales¹⁰⁷² registraba un gran número de antigüedades repartido entre el Palazzo Vecchio y el Palazzo Pitti. Pero quién contribuyó en mayor medida a la ampliación de la colección familiar fue su hijo Fernando¹⁰⁷³.

Cuando éste llegó por primera vez a Roma, a la edad de quince años, el joven cardenal estaba ya dotado de una sobresaliente cultura y un gusto instruido en la cotidiana familiaridad con la Antigüedad. Crecido en un centro, como Florencia, que junto a Venecia, constituía una de las grandes polis de la cultura anticuaria, y educado en el seno de una familia, que desde hacía más de un siglo, recopilaba camafeos, tallas, vasos antiguos en piedra dura, medallas, bronce,

¹⁰⁶⁹ Para la formación de la colección Medici son relevantes, entre otras, las obras de MÜNTZ, E.: "Les collections des Médicis au XV siècle" en *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*. XXXV, 1895, pp. 85-167; MÜNTZ, E.: "Les collections de Cosme I^{er} de Médicis" en *Revue archéologique*, 1895/1, pp. 336, 346. MÜNTZ, E.: *Les collections des Médicis au XV siècle*. París. 1888; HÜLSEN, Ch.: *Römische Antikengärten des XVI Jahrhunderts*. Heidelberg. 1917; HÜBNER, P.: *Le statue di Roma. Grundlagen für eine Geschichte der antiken Monumente in der Renaissance*. Leipzig. 1912. vol. I. pp. 105-108, 117-120; BOYER, F.: "Le transfert des antiquités de Médicis de Rome a Florence" en *Gazette des Beaux-Arts*, VII, 1932, pp. 214-216; CAGIANO DE AZEVEDO, M.: *Le antichità di Villa Medici*. Roma. 1951; MANSUELLI, G.: *op.cit.*;

¹⁰⁷⁰ CRISTOFANI, M.: "La collezione di sculture classiche" en BERTI, L. (ed.): *Gli Uffizi. Catalogo generale*. Florencia. 1980. pp. 1087-1090. Aquí. 1087.

¹⁰⁷¹ MANSUELLI, G.: *op.cit.* vol. I, p. 7.

¹⁰⁷² ASF, Guardaroba, 87 e 107 bis, citado por CRISTOFANI, M.: *op.cit.* p. 1087.

¹⁰⁷³ Para estudiar el tema del cardenal Fernando como coleccionista: BUTTERS, S. B.: "Le cardinal Ferdinand de Médicis" en CHASTEL, A. (ed.): *La Villa Médicis*. Roma. 1989, vol. II, pp. 170-196. ANDRES, G. M.: *The Villa Medici in Rome*. Nueva York-Londres. 1976. vol. I, pp. 206 y ss. BOYER, F.: "Les collections du cardinal de Médicis dans sa villa du Pincio en 1598" en *Bulletin de l'Académie des Beaux-Arts*. 1928. BOYER, F.: "Les antiquités de Ferdinand de Médicis" en *Revue de l'art ancien et moderne*. LV, 1929, pp. 201 y ss.

y mármoles¹⁰⁷⁴, llegaba a la gran Urbe bastante bien preparado para valorar el espectáculo que ésta presentaba ante sus ojos.

A la muerte de su padre en 1574, Fernando de Medici asumió una autonomía económica con la que estuvo en condiciones de realizar el diseño de una nueva residencia que fuera la sede de una adecuada colección de arte. En 1564 los Crescenzi vendían a los familiares del cardenal Ricci di Montepulciano el terreno sobre el *collis Hortulorum*, en el que comenzaron la construcción de una villa¹⁰⁷⁵ que sería conocida posteriormente como Medici.

En 1576 la villa pasó a propiedad de Fernando junto a una serie de relieves antiguos que Ricci había reunido y que fueron utilizados como decoración en la fachada de la terraza al jardín¹⁰⁷⁶. Además a la muerte de Ippolito d'Este, el cardenal Medici conseguía todas las piezas en bloque de la colección de aquél. Con esto Fernando no sólo se apropiaba de importantes esculturas que el cardenal d'Este había logrado en excavaciones financiadas por él mismo, como la de villa Adriana o el Palatino, sino también de un pequeño grupo de mármoles entre los que se encontraba la *Cleopatra* o *Ariadna*, procedente de las posesiones de la familia de Bufalo¹⁰⁷⁷, que Ippolito había comprado poco antes de morir¹⁰⁷⁸.

El bienio 1583-84 fue especialmente rico en adquisiciones y hallazgos en las excavaciones promovidas por el cardenal Medici en la villa de Cassio en Tívoli¹⁰⁷⁹. En 1583, conseguía siete estatuas colosales encontradas junto a Santa Maria Maggiore¹⁰⁸⁰ y en el mismo año compraba el *Arrotino*, la *Lucha*, las *Nióbides* y quizás también la *Tusnelda*¹⁰⁸¹. Un año después, tras una compleja negociación, logró la gran colección Capranica-Della Valle¹⁰⁸² por

¹⁰⁷⁴ GASPARRI, C.: "I marmi antichi di Fernando. Modelli e scelte di un grande collezionista" en HOCKMANN, M. (ed.): *Villa Medici. Il sogno di un cardinale*. Catálogo de la exposición. Roma. 1999. pp. 47-57. Aquí. 47.

¹⁰⁷⁵ CAGIANO DE AZEVEDO, M.: *op.cit.* p. 5.

¹⁰⁷⁶ GASPARRI, C.: *op. cit.* (1999) p. 51.

¹⁰⁷⁷ Para la colección Del Bufalo: WREDE, J.: "Die Antikengarten der Del Bufalo bei der Fontana Trevi" en *6 Trierer Winckelmannsprogramm*. Mainz. 1984 y WREDE, J.: "Die Antikengarten der Del Bufalo bei der Fontana Trevi" en *4 Trierer Winckelmannsprogramm*. Mainz. 1982, citado por GASPARRI, C.: *op. cit.* (1999) p. 51.

¹⁰⁷⁸ GASPARRI, C.: *op. cit.* (1999) p. 51.

¹⁰⁷⁹ CRISTOFANI, M.: *op.cit.* p. 1087.

¹⁰⁸⁰ Según Dütschke se trataría de las seis sabinas y una estatua de Apolo. DÜTSCHKE, H.: *Antike Bildwerke in Oberitalien*. Leipzig. 1875. vol. III, p. 254.

¹⁰⁸¹ LANCIANI, R.: *Storia degli scavi*. Roma 1903. vol. III. p. 115.

¹⁰⁸² Sobre la colección della Valle: HÜLSEN, CH. y EGGER, H.: *Die römischen Skizzenbücher von Marten van Hemmskerck*. Berlín. 1913-16. vol. II, pp. 56 y ss. MICHAELIS, A.: "Römischen Skizzenbücher Maarten van Hemmskercks und anderer nördischen Künstler des XVI. Jahrhunderts" en *Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts*. 1891, n° 5, pp. 1 y ss.; n° 6, 125 y ss., 218 y ss. GASPARRI, C.: "I marmi antichi degli Uffizi. Collezionismo mediceo e mercato antiquario romano tra il XVI e XVIII secolo" en *Gli Uffizi. Quattro secoli di una Galleria*. vol. I. 1983. pp. 217 y ss. GASPARRI, C.: "La collection d'antiques du cardinal Ferdinand" en CHASTEL, A y MOREL, PH.: (Ed.) *Villa Medici*. Roma. 1989- 1991. vol. II, pp. 443-485. NESSELRATH, A.: "Drei Zeichnungen von

4.000 ducados y no mucho más tarde recibió la singular donación de tres estatuas a su elección del cardenal Cesi¹⁰⁸³.

El continuo incremento de las colecciones obligaba a la disposición de espacios expositivos adecuados, en los que las esculturas, restauradas según los criterios de la época, fueron dispuestas en ocasiones sin tener en cuenta su naturaleza, como por ejemplo algunos sarcófagos reutilizados como pilas de fuentes¹⁰⁸⁴.

Según Gasparri¹⁰⁸⁵, el conjunto de esculturas antiguas conseguidas por el cardenal Fernando para decorar la villa sobre el Pincio, representa un evento de una importancia excepcional dentro de la historia de las colecciones de antigüedades en la Roma de la segunda mitad del siglo XVI. Dicho repertorio llegaría a ser un modelo para experiencias análogas y su influencia se observa en las creaciones en época barroca, del palacio Mattei y la villa Doria Pamphili, y hasta en la expresión del más refinado gusto neoclásico y el entusiasmo por la Antigüedad del cardenal Alessandro Albani.

Al terminar el siglo, cuando Fernando de Medici dejó la púrpura por el Gran Ducado de Toscana, tras la muerte de su hermano Francisco I, las esculturas, sarcófagos, relieves e inscripciones comenzaron a abandonar el Pincio y se llevaron a los Uffizi. Al principio fueron sólo piezas menores o de escasa importancia, pero en 1677, en tiempo de Cosme III, el *Arrotino* emigraba de la Villa hacia la ribera del Arno y después le siguieron la *Venus*, que se convirtió en la obra de arte más celebrada en Florencia, la *Lucha*, y otras esculturas que enriquecieron la ciudad con un cierto número de los más venerados monumentos de la estatuaría clásica.¹⁰⁸⁶

Fue sin embargo durante el gobierno de Pedro Leopoldo cuando se dismanteló por completo la colección en Roma y se llevaron el resto de piezas a la Toscana. El que hubieran permanecido allí hasta bien entrado el siglo XVIII estaba en relación con el orden político que unía a la Curia romana con el Gran Ducado desde sus inicios. La Villa sobre el Pincio era en cierto modo el símbolo de esta unión política, y por razones de prestigio a los Medici les convenía no alejarse demasiado del movimiento coleccionístico de las grandes familias romanas y de la misma sede pontificia¹⁰⁸⁷.

Maarten van Heemskerck” en *Ars naturam adiuuans. Festschrift für M. Winner*. Mainz. 1996, pp. 253-263.

¹⁰⁸³ LANCIANI, R.: *op.cit.* vol. III, p. 115.

¹⁰⁸⁴ MAUGERI, M.: *op.cit.* p. 307.

¹⁰⁸⁵ GASPARRI, C.: “La collection d’antiques du cardinal Ferdinand” en CHASTEL, A. (ed.): *op.cit.* p. 443.

¹⁰⁸⁶ HEIKAMP, P.: “Le sovrane bellezze della Tribuna” en *Magnificenza alla corte dei Medici. Arte a Firenze alla fine del Cinquecento*. Catálogo de la exposición. Milán. 1997. pp. 329-345. Aquí p. 339.

¹⁰⁸⁷ MANSUELLI, G.: *op.cit.* p. 8.

El intento de aumentar el esplendor en la corte de Florencia llevaba a nuevas adquisiciones, pero también a remociones en Villa Medici: la celebridad de algunos ejemplares como la *Venus*, el *Arrotino* o la *Lucha*, inducían a conducirlos a Florencia, pero estos traslados sucedían siempre de modo que se mantuviera formalmente la consistencia y la importancia de la colección romana hasta que duró la dinastía de los Medici, ligada a la Santa Sede e interesada, a través de sus propios miembros, en interferir en los problemas internos de la Curia romana.

Las relaciones perdieron fuerza con la nueva dinastía lorenesa, emanación de la corte imperial como la medicea había sido de la papal. Uno de los aspectos de la moderna reorganización del Estado en un gobierno laico e iluminado, como lo era el de Pedro Leopoldo de Lorena implicaba un incremento de obras de arte en la *Real Galleria*.¹⁰⁸⁸ Si había un signo tangible de la continuidad entre las dos dinastías que se sucedieron en el trono del pequeño estado toscano era la atención dedicada a los asuntos artísticos.

A la muerte del último Medici sin descendencia en 1737, obtuvo el Gran Ducado Francesco Stefano de Lorena, marido de la emperatriz de Austria María Teresa de Habsburgo¹⁰⁸⁹. A la muerte de éste en 1765 le sucedió en el trono su hijo Pedro Leopoldo, que el mismo año contraía matrimonio con María Luisa de Borbón y partía hacia Florencia.

Pronto se convirtió en el primer soberano verdadero de la casa de Lorena, ya que su padre se había limitado a realizar un viaje a Toscana en 1734, dejando posteriormente todo el poder en manos de sus ministros, y en particular en las de Richecourt. Desde 1765 hasta 1790, año en que Pedro Leopoldo ascendió al trono imperial, intentó mejorar las condiciones de la región italiana, que él había encontrado a su llegada vivaz culturalmente, ya fuera por su tradición o por la eficaz relación entre los italianos locales, pero económicamente en crisis, como el resto de Italia¹⁰⁹⁰.

Cuando llegó a Florencia lo hizo como un extranjero, pero en un tiempo y con gran inteligencia se convirtió en un “toscano”¹⁰⁹¹. A diferencia de su padre, que había elegido ministros en Francia, el joven gran duque se fue rodeando progresivamente de colaboradores italianos y se preocupó de analizar con mucho cuidado las circunstancias toscanas, buscando siempre remedios a sus males dentro de su realidad y no fuera de ella.¹⁰⁹²

¹⁰⁸⁸ MANSUELLI, G.: *op.cit.* p. 8.

¹⁰⁸⁹ DIAZ, F. y otros: “Il Granducato di Toscana. I Lorena dalla Reggenza agli anni rivoluzionari” vol. III, en GALASSO, G. (ed.): *Storia d’Italia*. Turin. 1997. p. 3.

¹⁰⁹⁰ BELLATALLA, L.: *Pietro Leopoldo di Toscana Granduca-Educatore. Teoria e pratica di un despota illuminato*. Lucca. 1984. p. 13.

¹⁰⁹¹ BELLATALLA, L.: *op.cit.* pp. 13.

¹⁰⁹² BELLATALLA, L.: *op.cit.* pp. 13-14.

Una vez que ocupó su cargo y con la estrecha asistencia de sus consejeros, Pedro Leopoldo decidió concretar cuáles eran los inmuebles de su herencia menos disfrutados y sobre el criterio de la utilidad seleccionó aquellos que se debían vender, entre ellos Palazzo Madama o la Villa dell'Arco Scuro, ambos en Roma. Decidió mantener el Palazzo di Campo Marzio y Villa Medici, adonde se transfirió el complejo patrimonio de los edificios entregados¹⁰⁹³.

El gran duque permanecía raramente en Roma, ya fuera por sus innumerables empeños políticos florentinos o por sus difíciles relaciones con la Iglesia. Sin embargo, prestó la máxima atención a la manutención de la sede diplomática del Gran Ducado, en la plena conciencia de que debido a su extraordinaria colección de antigüedades era una meta asidua para artistas, *amatori* residentes y doctos forasteros.¹⁰⁹⁴ Esto mismo ocurría en la *Galleria* de Florencia, que nunca tuvo un carácter privado, puesto que ya desde el tiempo de los Medici se permitía a los artistas y aficionados el estudio y disfrute de las colecciones¹⁰⁹⁵.

Con el diseño reformador del nuevo soberano, las artes debían desempeñar una función educativa y de utilidad pública¹⁰⁹⁶. El veinticuatro de enero de 1769 se creó el nuevo puesto de director de la *Real Galleria* y se nombró a Giuseppe Querci, que años después iba a proponer que se le encargara a Mengs la decoración de las bóvedas de los corredores y la futura Sala de la Niobe¹⁰⁹⁷, proyecto que el pintor nunca llegó a realizar.

El gobernante lorenés poseía una notoria pasión por las bellas artes, que a pesar de sus apretadas ocupaciones políticas no descuidó jamás. Entre otras cosas era un apasionado cultivador de la Antigüedad, y se rodeó de insignes expertos que giraban en torno a monseñor Angelo Frabroni, llegado en 1767 a la corte toscana, no sólo como prior del *Capitolo della Basilica di San Lorenzo*, sino también como asesor cultural¹⁰⁹⁸.

La sugerencia de Mengs de trasladar algunas esculturas de Roma a Florencia, el interés de Pedro Leopoldo por el arte y la revitalización del mismo en la ciudad, lo explica Puccini en un texto de 1807, de la siguiente manera: *Finalmente, come a Dio piacque, la venuta in Toscana del Gran-Duca Leopoldo d'Austria trasse sul nostro orizzonte un raggio di Sole a ravivarle. Questo Principe di null'altro più ansioso che della sua fama, e della prosperità della nazione, per quanto poco conoscesse il pregio delle Arti, istruito però come egli era, non poteva*

¹⁰⁹³ Sobre las propiedades de los Lorena en Roma ver FUMAGALLI, E.: "Il sogno di un' "isola". I luoghi medicei a Roma: progetti e realizzazioni" en HOCKMANN, M. (ed.): *op.cit.* pp. 94-103.

¹⁰⁹⁴ SCHRÖTER, E.: *op.cit.* pp. 379- 412.

¹⁰⁹⁵ MANSUELLI, G.: *op.cit.* p. 7.

¹⁰⁹⁶ GREGORI, M.: "Luigi Lanzi e il riordinamento della Galleria" en *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Florencia 20-24 septiembre 1982) BAROCCHI, P. y RAGIONERI, G. (ed.). *op. cit.* vol. II. pp. 367-393. Aquí. p. 374.

¹⁰⁹⁷ GREGORI, M.: *op.cit.* p. 380.

¹⁰⁹⁸ BALDINI, U.: *Dizionario Biografico Italiano*. XLIV, 1994, pp. 2-12.

*ignorare che da esse derivò in addietro, e derivava tuttora in Toscana una sorgente perenne di dovizie non tanto per l'affluenza deli Esteri che vi concorrevano o ad istruirsi, o a soddisfare la loro curiosità, quanto perchè il disegno è la base di tutte le manifatture; che però si volse a sollevare con pari energia dallo stato d'inerzia in cui languivano, con una mano l'agricoltura, con l'altra le Arti. Quindi con l'opra, e il consiglio del celebre Raffaello Mengs condusse da Roma i marmi più squisiti di sua pertinenza, tra i quali l'Apollino, e il Gruppo di Niobe egregi modelli di Greca eleganza, e perfezione*¹⁰⁹⁹. También debió proponerle el pintor que sería conveniente agrupar una serie de vaciados de obras conservadas en Roma para la Academia de Bellas Artes de la ciudad, como señala Puccini: *e a questi (a los originales) aggiunse i gessi tratti dai capi d'opera, che si conservavano allora nei privati, e pubblici musei de quella città. Adornò dei primi la R. Galleria, formò dei secondi una vastissima collezione, e la esibì alla pubblica istruzione in una sontuosa Accademia di belle Arti, che eresse quasi dai fondamenti, e munì di leggi, di maestri, di protezione, e sussidio*¹¹⁰⁰.

Según Mansuelli¹¹⁰¹ el consejero más escuchado para la selección de piezas a transportar fue Mengs, autoridad de la reacción antibarroca y amigo de Winckelmann, que por otra parte había estudiado y valorado no pocos monumentos de la colección gran ducal. Sin embargo no debió ser el único que se lo sugirió al futuro emperador de Austria, pues como Inghirami¹¹⁰² señala monseñor Fabroni *persuase il ministro di Leopoldo a far trasportare a Firenze molte statue che erano rimaste a Roma nella casa dei Medici*.

No es extraño suponer que los dos hubieran compartido la misma idea y la hubieran propuesto a Pedro Leopoldo. Fabroni había obtenido el permiso del gran duque de viajar a Roma en 1769. Allí conoció poco más tarde al pintor, que se encontraba en Italia en aquellos años como se ha señalado, y también a Luigi Lanzi y al escultor Innocenzo Spinazzi, a los que presentó posteriormente en la corte¹¹⁰³ consiguiéndoles sendos empleos y ocupaciones.

Luigi Lanzi llamado a Florencia en 1775¹¹⁰⁴ y nombrado el mismo año *antiquario regio*¹¹⁰⁵, llegó a ser el más estrecho consejero cultural del soberano y lo dirigió hacia una política de adquisiciones¹¹⁰⁶ que aspiraba a abarcar la mayor parte de testimonios de la cultura antigua. Hacia el mismo camino lo guió Spinazzi, convertido en los años 1770 en el escultor gran ducal y restaurador de las esculturas de la *Galleria*, quién en muchas ocasiones fue consultado

¹⁰⁹⁹ PUCCINI, T.: *op.cit.* pp. 20-21.

¹¹⁰⁰ PUCCINI, T.: *op.cit.* p. 21.

¹¹⁰¹ MANSUELLI, G.: *op.cit.* p. 12.

¹¹⁰² INGHIRAMI, F.: voz "Angelo Fabroni" en *Storia della Toscana*. Fiesole. 1844, vol. XIII, pp. 7-8.

¹¹⁰³ MAUGERI, M.: *op.cit.* p. 321, nota 6.

¹¹⁰⁴ GREGORI, M.: *op.cit.* p. 367.

¹¹⁰⁵ CRISTOFANI, M.: *op.cit.* p. 1088.

¹¹⁰⁶ MAUGERI, M.: *op.cit.* p. 307.

por su familiaridad con la Antigüedad y sus estrechas relaciones con el mundo de los anticuarios¹¹⁰⁷. Fue él por ejemplo el que sugirió la compra de lo que había quedado de la colección de Niccolò Gaddi,¹¹⁰⁸ que comprendía entre otras cosas el famoso *Torso Gaddi*, conservado hoy en los Uffizi, y del que Mengs extrajo también vaciados para su colección (N115).

Pedro Leopoldo acogió con entusiasmo la propuesta del traslado de obras por varios motivos: en primer lugar a causa de la grave crisis económica del Gran Ducado, que no permitía desviar demasiado dinero a Roma; por otro el enfriamiento de las relaciones diplomáticas con la Santa Sede y finalmente con la esperanza de salvar a las esculturas del abandono¹¹⁰⁹ en que se hallaban.

Parece que correspondió a Fabroni la competencia de conducir a buen término la primera expedición de antigüedades desde Villa Medici puesta en marcha por Pedro Leopoldo en 1770, según los documentos conservados en el *Archivio di Stato* de Florencia consultados por Maugeri¹¹¹⁰. El eclesiástico toscano organizó el embarco, y en la primavera dejaron el puerto de Ripa Grande las sesenta estatuas encaminadas a la capital toscana. Entre ellas iban las catorce *Niobides* y un caballo que se exponía con ellas en la villa romana, el *Apolino* y la *Venere Vergognosa*.¹¹¹¹ Una vez en Livorno, Spinazzi era el encargado de vigilar el desembarco y el transporte fluvial hasta el embarcadero del Pignone, donde las esculturas llegaron el veinte de abril¹¹¹², para ser llevadas inmediatamente a los almacenes del Palazzo Pitti¹¹¹³.

El traslado no fue una tarea fácil, debido a las estrictas leyes de exportación y las complicadas relaciones de Pedro Leopoldo con el Pontificado. Ya en 1677 los Medici habían conducido a la famosa *Venus* de noche, para evitar que la población romana se sublevara en contra de ello¹¹¹⁴. El grupo de la *Niobe*, junto a la demás estatuas pasaron la aduana “legalmente”. Un desconocido funcionario del *Comissariato alle Antichità* no las consideró dignas de ser retenidas en Roma¹¹¹⁵, interpretando, a su modo, las opiniones de Winckelmann¹¹¹⁶, según el

¹¹⁰⁷ ROANI VILLANI, R.: “Innocenzo Spinazzi e l’ambiente fiorentino nella seconda metà del Settecento” en *Paragone*, 1975, n° 309, pp. 53-85. Aquí p. 62.

¹¹⁰⁸ MAUGERI, M.: *op.cit.* p. 307.

¹¹⁰⁹ MAUGERI, M.: *op.cit.* p. 307.

¹¹¹⁰ MAUGERI, M.: *op.cit.* pp. 310 y ss.

¹¹¹¹ MAUGERI, M.: *op.cit.* p. 310.

¹¹¹² Nardini sugiere otras fechas para la salida de Roma y entrada en Florencia de las esculturas. La primera sería en 1769 y la llegada al puerto de Livorno la sitúa el 14 de mayo de 1770. NARDINI, F.: *Roma Antica*. 3ª edición revisada con notas de Andreoli. Roma. 1771. vol. IV, p. xxxviii (nota de Andreoli en 1771).

¹¹¹³ ROANI VILLANI, R.: *op.cit.* p. 80.

¹¹¹⁴ MAUGERI, M.: *op.cit.* p. 308.

¹¹¹⁵ MAUGERI, M.: *op.cit.* p. 309.

cual se trataban de obras de un imitador de Escopas, y de Mengs, que en un primer momento, las juzgó como producciones de artistas anteriores al tiempo de Alejandro Magno por no tener bellos ropajes¹¹¹⁷.

No sería improbable pensar por otra parte que un funcionario pontificio se hubiera dejado sobornar¹¹¹⁸. La preocupación del Estado Pontificio por el fenómeno de la exportación ilegal se tradujo en una serie de medidas para proteger el patrimonio histórico-artístico. En 1750 se había promulgado el edicto “Proibizione della estrazione delle statue di marmo e metallo, pitture, antichità e simili” conocido como edicto Valenti, por su autor el cardenal Silvio Valenti, y que puede considerarse la suma de todas las anteriores legislaciones precedentes sobre la tutela del patrimonio cultural¹¹¹⁹.

En 1771 enviaba Mengs desde Roma el informe sobre las estatuas que quedaban en Villa Medici y que en su opinión debían llevarse a Florencia. El veintitrés de marzo el pintor escribía a Querci, superintendente de la *Real Galleria*, y le agradecía en primer lugar *infinitamente a V.S. Ill.ma della assistenza che con tanta gentilezza comparte, si a Copianti come a formatori da me impiegati, e La supplico continuarmi questi favori*.¹¹²⁰ Efectivamente como se ha señalado Mengs había obtenido permiso para vaciar muchas de las obras que se encontraban en la *Galleria* en aquel momento.

Y continuaba en referencia a las esculturas que aún estaban en Villa Medici: *Sono stato nella Villa Medici ed ho osservato che vi sono molte cose degne ma altresì molto sono in uno stato che avrebbero bisogno di gran restauri, principalmente li bassoriglievi: Dal altro conto quasi mi pare che non vi è apparenza che S.A.R. voglia far cosa grandiosa come meritarebbero quelle che già vi sono a Firenze e queste che ancora si protrebbero trasportare da Roma non ostante domani farò la nota e col ordinario venturo glielo rimetterò*.¹¹²¹

¹¹¹⁶ WINCKELMANN, J. J.: *Briefe*. REHM, W. (ed.) (1952-57) *op.cit.* vol. I, p. 259.

¹¹¹⁷ MENGES, A.R.: *Pensamientos de D. Antonio Rafael Mengs sobre los grandes pintores Rafael, Corregio, Tiziano y los Antiguos* en AZARA, J.N.: *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, Primer Pintor de Cámara del Rey, publicadas por Don Joseph Nicolas de Azara*. Madrid. 1780. (edición española. Madrid. 1989) p. 139. Ya se ha señalado como después Mengs cambió de opinión en un informe dirigido al propio Fabroni, considerándolas copias romanas de originales griegos. Esto constituía sin duda un progreso en la teoría sobre la distinción del arte griego y romano.

¹¹¹⁸ MAUGERI, M.: *op.cit.* p. 309.

¹¹¹⁹ EMILIANI, A.: *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani. 1571-1860*. Bologna. 1978. pp. 96-108.

¹¹²⁰ ASGF. Filza III, 1771, ins. 11, citado por ROETTGEN, S.: *op.cit.* (2003) p. 536.

¹¹²¹ ASGF. Filza III, 1771, ins. 11, citado por ROETTGEN, S.: *op.cit.* (2003) p. 536. Documento anexo nº 46.

El seis de abril le llegaba a Querci la “Nota” del artista en la que se excusaba por *se la troverà esposta di mala grazia poiché non so farlo meglio*¹¹²², añadía además que no se extendía demasiado en descripciones y explicaciones, ya que Querci conocía las piezas y con nombrarlas era suficiente. Aprovechaba la ocasión y pedía colaboración al superintendente de la Galleria para conseguir la autorización del gran duque y extraer copias de algunas esculturas de la Villa: *Se V.S. Ill^{ma} e Rd^{ma} mi volesse fare tanta grazia di mettermi ai Piedi di S.A.R. il Granduca, ed esporli a Nome Mio un’umilissima supplica di permettermi di far formare alcuni Pezzi di questa Galleria, e Villa Medicea, io le sarei a V.S. Ill^{ma} e Rd^a infinitamente Obbligato*¹¹²³, ofreciendo a su vez su ayuda en lo que pudiera ofrecerse.

Los objetos propuestos por Mengs eran los siguientes: *Nota delli Marmi più notabili che esistono nella villa Medicea sul Monte Pincio a Roma, che potrebbero servire di Illustre Ornamento della Galleria di S.A.R. a Firenze e sono/ In primo luogo non essendovi in quella celebre raccolta di Firenze nessuna cosa notevole di Bassi Rilievi antichi, sarebbe utile di trasportarvi il magnifico Vaso antico*¹¹²⁴, *con il basso rilievo d’Ifigenia, questo però ha bisogno alcuni restauri essendo molto ripezzato*¹¹²⁵ El pintor afirmaba por tanto en su informe que el Vaso, conocido como Medici, se encontraba en mal estado de conservación y necesitaba ser restaurado, pero que era necesario en la Real Galleria dónde la técnica del relieve de aquel tiempo estaba poco representada y dónde sería útil para el estudio.

*Vi è un altro Basso Rilievo di Eccellente Scultura, con tre figure di donne, delle quali la parte superiore di una è restaurata dal Sig. Cavaceppi con molta pulizia e sono tutte figure alte circa 3 palmi*¹¹²⁶. *Non é chiaro il soggetto che rappresenta*¹¹²⁷. Este había entrado en la Villa Medici a través de la compra de la colección Capranica, y un vaciado de dicho relieve

¹¹²² AGU. Filza III, 1771^A, n. 13, citado en BECATTINI, M., BERNARDINI, L., MASTROMATTEI, M., MASTROROCCO, M. (ed.): *Il mondo antico, op.cit.* pp. 347 y ss. Documento anexo nº 47.

¹¹²³ AGU. Filza III, 1771^A, n. 13, citado en BECATTINI, M., BERNARDINI, L., MASTROMATTEI, M., MASTROROCCO, M. (ed.): *op.cit.* pp. 347 y ss.

¹¹²⁴ MANSUELLI, G.: *op.cit.* vol. I, nº 9, pp. 189-192. Hemos estimado interesante incluir, en forma de pie de página, las observaciones del propio Winckelmann, en sus *Villa e Palazzi di Roma*, sobre algunas de las esculturas de Villa Medici coincidentes con las citadas en el informe de Mengs, dado que los dos personajes compartían muchas de sus ideas estéticas. Dichas anotaciones están recogidas en el recientemente publicado, WINCKELMANN, J. J.: *Ville e Palazzi di Roma*. KANSTEINER, S., KUHN-FORTE, B., KUNZE, M. (ed.): *op.cit.* p. 110v-111r, pp. 82, 300-301. *Diese Arbeit an der Vase ist gut aber nicht Griechisch. Die Figuren sind auch nicht Griechisch gekleidet: das zeigt die Bekleidung der Füße. An der einen Figur an welcher der Kopf und der Leib fehlte, ist das mangelhafter mit Gips restauriert, und einem jugendlichen Körper ist ein alter Leib und ein Kopf mit einem langen spitzen Bart gegeben, dessen Haare hinten zusammengebunden sind wie an den Köpfen des Apollo. Der Kopf des Agamemnon ist nicht in der Idee des Homeros gemacht.*

¹¹²⁵ AGU. Filza III, 1771^A, n. 13, citado en BECATTINI, M., BERNARDINI, L., MASTROMATTEI, M., MASTROROCCO, M. (ed.): *op.cit.* pp. 347 y ss.

¹¹²⁶ MANSUELLI, G.: *op.cit.* vol. II, nº IV, fig. III, pp. 154-155.

¹¹²⁷ AGU. Filza III, 1771^A, n. 13, citado en BECATTINI, M., BERNARDINI, L., MASTROMATTEI, M., MASTROROCCO, M. (ed.): *op.cit.* pp. 347 y ss.

se conserva actualmente en Dresde entre los yesos del pintor¹¹²⁸, sin embargo en la Academia de Bellas Artes de San Fernando no ha sido localizado un ejemplar igual, lo que no quiere decir que no llegara.

*Altro basso rilievo vi è che oggi gli serve di compagno benchè è di figure più piccole e rappresenta due donne delle quali una conduce un toro, e l'altra tiene un candelabro, estremamente di bella scultura*¹¹²⁹. Según Mansuelli¹¹³⁰ éste también habría sido restaurado por el escultor romano Bartolomeo Cavaceppi y procedía igualmente de la colección Capranica.

Continuaba Mengs refiriendo sobre algunos relieves y señalaba la imposibilidad de juzgar algunos de ellos, debido a su colocación en la parte alta de la fachada, donde la vista no alcanzaba para calificarlos : *Vi sarebbero in oltre li sei bassi rilievi con le figure di circa cinque palmi di altezza che stanno esposti all'intemperie dell'aria essendo murati, nelle muraglie della terrazza Ortopensile di detta villa, alcuni di questi Bassi rilievi avrebbero bisogno di molto ristauo, mentre le manca la maggior parte delle teste*¹¹³¹. *Sulla facciata del palazzo vi sono molti belli pezzi di basso rilievo, ma siccome stanno molto lontano dalla vista, non si puole farne giudizio certo. Si vede, però che in gran parte sono restaurati, e questi restauri fatti di stucco, come si conosce per essere caduto il materiale / d'alcune braccia, e gambe, e rimasto l'armatura di ferro.*¹¹³²

*Alcuni pezzi d'ornati antichi, che formano un pilastro è murato in una loggetta di detta villa*¹¹³³, de los que el pintor había conseguido posteriormente obtener una copia, como demuestran los ejemplares de Dresde¹¹³⁴ y Madrid¹¹³⁵; *come anco un vecchio sedente, che sembra un pastore, anco esso di basso rilievo*¹¹³⁶.

¹¹²⁸ KIDERLEN, M.: *op.cit.* n° 262, p. 297.

¹¹²⁹ AGU. Filza III, 1771^A, n. 13, citado en BECATTINI, M., BERNARDINI, L., MASTROMATTEI, M., MASTROROCCO, M. (ed.): *op.cit.* p. 347 y ss.

¹¹³⁰ MANSUELLI, G.: *op.cit.* vol. I, n° 16, pp. 41-42.

¹¹³¹ Según MAUGERI, M.: *op.cit.* p. 311 nn. 40-42, las seis lastras trabajadas en bajorrelieve en orden de colocación de derecha a izquierda serían el *Relieve con escena de sacrificio de un toro* (MANSUELLI, G. *op.cit.* vol. I, n° 149, pp. 170-171, lám. 146); cuatro fragmentos con *Procesiones*, posteriormente reconocidos como parte del friso del *Ara Pacis*; y por último el *Relieve de la Inmolación de una víctima*.

¹¹³² AGU. Filza III, 1771^A, n. 13, citado en BECATTINI, M., BERNARDINI, L., MASTROMATTEI, M., MASTROROCCO, M. (ed.): *op.cit.* p. 347 y ss.

¹¹³³ MANSUELLI, G.: *op.cit.* vol. I, n° 1, p. 25.

¹¹³⁴ KIDERLEN, M.: *op.cit.* nn. 372-373-374, pp. 326-327.

¹¹³⁵ Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 40-1/2. En la lista de los cajones procedentes de Roma se citan: N° 66 *Baxos relieves de adornos de Frisos, de Vila Medicis* y N° 67 *Otro baxo relieve de cogollos semejantes*.

¹¹³⁶ MANSUELLI, G.: *op.cit.* vol. I, n° 150, p. 171.

Inmediatamente después comenzaba a señalar las estatuas a transportar a Florencia: *Di statue poi ve ne sono diverse assai buone, come il Ganimede con l'aquila*¹¹³⁷, *una Ninfa a sedere sopra un cavallo marino*¹¹³⁸ *un fauno con un satirino*¹¹³⁹, *di questa ve nè un duplicato nell'istesso loco, con poca varietà ambi assai buoni.*¹¹⁴⁰ De estas figuras sólo el Gánimedes con el águila fue vaciado por el pintor y se conservan dos copias en la actualidad en las colecciones de Alemania¹¹⁴¹ y España¹¹⁴².

*Una figura bellissima con un cigno ai piedi, che vien creduto un Apollo*¹¹⁴³, *ed è grande poco più del vero ed è delle figure più eleganti dell'antichità, di questa stessa ve ne sono tre quasi simili*¹¹⁴⁴, *in questa Galleria ma quella che sta più vicino alla Porta, che conduce nel Giardino, è fra le tre la più bella, et assai superiore alle altre*¹¹⁴⁵. El interés de Mengs por dicha pieza parece demostrado, por el hecho de que lo utilizara como modelo para el

¹¹³⁷ MANSUELLI, G.: *op.cit.* vol. I, n° 111, pp. 142-143. WINCKELMANN, J.J.: *Ville e Palazzi di Roma*. KANSTEINER, S., KUHN-FORTE, B., KUNZE, M. (ed.): *op.cit.* p. 108v-109r, pp. 80, 298. *Der Ganymedes ist herrlich schön: aber der linke Fuß hat einen sehr gezwungenen Stand.*

¹¹³⁸ MANSUELLI, G.: *op.cit.* vol. I, n° 97, pp. 132-133.

¹¹³⁹ DÜTSCHKE, H.: *Zerstreute antike Bildwerke in Florenz. Antike Bildwerke in Oberitalien*. Leipzig. 1875. vol. II. pp. 7 y ss. nn. 11 y 13. Estos dos ejemplares son réplicas del conocido como Sático de Praxíteles, se trasladaron a Florencia en 1787 y se colocaron en el Palazzo Pitti donde actualmente se conservan. WINCKELMANN, J.J.: *Ville e Palazzi di Roma*. KANSTEINER, S., KUHN-FORTE, B., KUNZE, M. (ed.): *op.cit.* p. 107r, pp. 79 y 294-295. *Zwey Faune groß wie die Natur nebst einem Satyr alle beyde mit einem etwas gezwungenen oder bäurischen Stand des rechten Fußes: Sie haben alle beyde nicht das sanfte Griechische Profil: Die Nasen abersind beyde rest. Im übrigen gehören diese beyde Figuren mit unter diejenigen welche wenig gelitten haben. Weder die Beine noch die Füße sind an beyden gebrochen und der Kopf ist nicht abgelöset gewesen. Über die Schulter und Brust haben sie ein Tiger Fell hängen. Die Köpfe haben einen Krantz von Ähren mit einer Frucht von Beeren unter den Ähren (...) Die Augenbranen liegen zu nahe über den Augen.*

¹¹⁴⁰ AGU: Filza III, 1771^A, n. 13, citado en BECATTINI, M., BERNARDINI, L., MASTROMATTEI, M., MASTROROCCHO, M. (ed.): *op.cit.* pp. 347 y ss.

¹¹⁴¹ KIDERLEN, M.: *op.cit.* n° 108, pp. 244-245.

¹¹⁴² Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 40-1/2. En la lista de piezas procedentes de Roma: N° 43 *El Ganimedes de Vila Medicis.*

¹¹⁴³ MANSUELLI, G.: *op.cit.* vol. I, n° 32, pp. 54 y ss.

¹¹⁴⁴ MANSUELLI, G.: *op.cit.* vol I. n° 31, pp. 52-53. DÜTSCHKE, H.: *op.cit.* (1875) Réplica en Palazzo Vecchio: p. 237, n° 510. WINCKELMANN, J.J.: *Ville e Palazzi di Roma*. KANSTEINER, S., KUHN-FORTE, B., KUNZE, M. (ed.): *op.cit.* p. 107v-108r, pp. 79 y 295: *Die Zwey männlichen unbekleideten Figuren mit einem Schwan oder vielmehr einer Gans stehen gegen einander. Aber der Nabel an der einen ist viel beßer und tiefer gearbeitet als an der andern und ist bey nahe ein weiblicher Nabel. Sie sind beyde die zartesten wollüstigsten Leiber welche man bilden kann. Die Köpfe sind in der schönsten Idee und an der einen Figur ist er nicht abgelöset gewesen.* p. 108v-109r, pp. 80 y 297-298. *Gegenüber stehet die Statue mit einem Swan oder Gans eben so schön ja noch schöner als die vorigen zwey [.] Die Füße sind neu. Der Kopf mit einem Crantz von Aehren ist noch schöner als die vorigen, welche allezeit unter die schönsten Köpfe können gezählet werden. Der Nabel ist auch schöner gearbeitet: er ist tief und fällt nichts ins weibliche.*

¹¹⁴⁵ AGU. Filza III, 1771^A, n. 13, citado en BECATTINI, M., BERNARDINI, L., MASTROMATTEI, M., MASTROROCCHO, M. (ed.): *op.cit.* pp. 347 y ss.

Apolo¹¹⁴⁶ del *Parnaso* de Villa Albani, en un boceto para el mismo y que tuviera copias en escayola de ella¹¹⁴⁷.

*Un Marsias*¹¹⁴⁸ *più bello assai di quelli di Galleria*. A Madrid no llegó ningún vaciado de esta escultura, pero en Dresde¹¹⁴⁹ existe uno representando dicho motivo. Continuaba el artista relatando lo que de interesante se encontraba en la Villa: *Nel Atrio del Palazzo vi è sopra la porta della sala un bel busto di Giove*¹¹⁵⁰ *assai maggiore del vero*.¹¹⁵¹

En la Villa Medici también había obras de gran formato que resultaban complicadas de transportar, pero que al pintor le parecían de utilidad, para que los profesores aprendieran el modo de esculpir figuras grandes. De esta manera aconsejaba su traslado a la capital toscana cuando se construyera o consiguiera un espacio en el cual exponerlas adecuadamente, pues necesitaban un lugar amplio en el que pudiera contemplárselas desde lejos. Hasta que no hubiera un espacio apropiado para ello desaconsejaba moverlas, pues sería un gasto superfluo y un peligro innecesario, ya que podían sufrir daños.

*Queste sono le cose più notabili, e nel medesimo tempo più facili a trasportarsi quando però con il tempo si fabbricasse una sala, o sia Galleria, in Firenze, come lo meriterebbero le tante belle cose, allora sarebbe utile trasportarvi tutte le otto statue colossali, che stanno nell'Atrio*¹¹⁵², *tanto per essere proporzionati ad un loco spazioso, quanto per insegnare a Professori Moderni, il modo come si sollevano scolpire le opere grandi, perchè conservino il buon effetto da lontano*.¹¹⁵³ Mengs mencionaba ocho estatuas colosales, dos más de las que posteriormente fueron colocadas en la Loggia dei Lanzi, las cinco *Sabinas* y la *Tusnelda*.

También de grandes proporciones y especial atractivo eran *i quattro schiavi di porfido*¹¹⁵⁴, *e i leoni*¹¹⁵⁵, *e diverse altre cose di questa Villa; ma per ora non essendovi loco onde porli sarebbe un danno di moverli dal loco dove stanno ben collocati, e una spesa inutile il*

¹¹⁴⁶ Ver nota nº 1066 del presente capítulo.

¹¹⁴⁷ KIDERLEN, M.: *op.cit.* nº 29, pp. 212-213. Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 40-1/2. En la lista de piezas procedentes de Roma: *Nº 42 Un Apolo con un Cisne de Vila Medicis*.

¹¹⁴⁸ MANSUELLI, G.: *op.cit.* vol I. nº 56, pp. 87 y ss, lám. 55. WINCKELMANN, J.J.: *Ville e Palazzi di Roma*. KANSTEINER, S., KUHN-FORTE, B., KUNZE, M. (ed.): *op.cit.* p. 108v-109r, pp. 80 y 297. *Die Hände des Marsyas sind ohne Bedenken als neu anzugeben*.

¹¹⁴⁹ KIDERLEN, M.: *op.cit.* nº 52, p. 222.

¹¹⁵⁰ MANSUELLI, G.: *op.cit.* vol. I, nº 41, pp. 63-64.

¹¹⁵¹ AGU. Filza III, 1771^A, n. 13, citado en BECATTINI, M., BERNARDINI, L., MASTROMATTEI, M., MASTROROCO, M. (ed.): *op.cit.* pp. 347 y ss.

¹¹⁵² CAPECCHI, G.: "Le statue antiche della Loggia de' Lanzi" en *Bollettino d'arte*, LX, 3-4, 1975, pp. 169-178; GASPARRI, C.: "Die Gruppe der Sabinerinnen in der Loggia de' Lanzi in Florenz" en *Archäologischer Anzeiger*, 54, 1979, pp. 424-543.

¹¹⁵³ AGU. Filza III, 1771^A, n. 13, citado en BECATTINI, M., BERNARDINI, L., MASTROMATTEI, M., MASTROROCO, M. (ed.): *op.cit.* pp. 347 y ss.

¹¹⁵⁴ DELBRUECH, R.: *Die Antiken Porphywerk.e* Berlin/Leipzig. 1932. pp. 46-49, lám. 4. DE LACHENAL, L.: "Fortuna dei prigionieri Daci a Roma. Documentazione per la storia del tipo dal XVI al XIX secolo" en *Xenia Quaderni*. nº 8. Roma. 1987.

¹¹⁵⁵ HASKELL, F. y PENNY, N.: *op.cit.* pp. 272-274.

trasportarli.¹¹⁵⁶ De los cuatro esclavos de pórfido mencionados uno era en realidad de mármol, es posible que Mengs incluyera entre ellos al emperador togado en dicho material, que estaba en una hornacina de la fachada en la terraza que daba al jardín¹¹⁵⁷.

Entre otras piezas y sin tener en consideración sus grandes medidas, tanto la *Tusnelda* como el *Esclavo* en mármol, fueron copiados en yeso por el pintor de Carlos III para ingresar en su soberbia colección de vaciados. Aunque en Dresde hoy no se conservan, sí estuvieron entre los vaciados que los herederos del artista vendieron a aquella corte, como se desprende de los dibujos realizados por Matthäi en 1794¹¹⁵⁸. En la lámina inicial del catálogo, donde se representaba la sala donde se cobijaban los yesos del artista, ocupan un lugar significativo dentro de la misma, y los incluye nuevamente en la primera lámina con los números I y IV.

En el zaguán de la Academia de San Fernando de Madrid pueden observarse todavía hoy los yesos de estas dos monumentales esculturas procedentes del taller romano del artista y de las que hablaremos posteriormente. En la lista de transporte se citan como *Nº 34 Un Esclavo o prisionero de Vila Medicis* y *Nº 35 La Sibila colosal dela misma Vila*. El que las mencione procedentes de Villa Medici nos demuestra una vez más que estas piezas las obtuvo en Roma, mientras realizaba el presente informe para el gran duque de Toscana.

Efectivamente en una carta de Querci a Antonio Tavanti, director de la *Segreteria delle Finanze*, incluía aquél la petición de Mengs para formar vaciados de las esculturas existentes en la *Real Galleria* y jardines de Villa Medici. Querci sugería que se le concediera el permiso con el fin de obligar de algún modo al artista a realizar el autorretrato que había prometido para la *Real Galleria*, y que no había pintado hasta ese momento: *Il Pittore Sig. Cav^e Mengs, sperando di continuare a godere delle Reali beneficenze, s'aspetta di ottenere da S.A.R. la grazia che umilm^{te} il medesimo domanda nell'incluso Memoriale, al quale io prego V.E. di far sortire il bramato effetto, perche il Supplicante, che porge queste preci per mio mezzo abbia una riprova della giusta confidenza che io ho in V.E. e molto più di quella che Egli ha nella clemenza del Sovrano. Non so se questa potesse essere una bella opportunità di obbligare il ricorrente Pittore a fare il suo Ritratto per la R.G^a che ha promesso di fare, en non ha fatto finora*¹¹⁵⁹.

Y se añadía después la siguiente anotación: *Antonio Raffaello Mengs umilim^{mo} Serv^{re} di V.A.R. animato dai segnalati favori che l'A. V. gli ha con somma Clemen^a accordati in*

¹¹⁵⁶ AGU, Filza III, 1771^A, n. 13, citado en BECATTINI, M., BERNARDINI, L., MASTROMATTEI, M., MASTROROCCO, M. (ed.): *op.cit.* pp. 347 y ss.

¹¹⁵⁷ MAUGERI, M.: *op.cit.* p. 324, n. 47.

¹¹⁵⁸ MATTHÄI, J.B.: *op.cit.*

¹¹⁵⁹ AGU, Filza III, 1771^A, n. 13, citado en BECATTINI, M., BERNARDINI, L., MASTROMATTEI, M., MASTROROCCO, M. (ed.): *op.cit.* pp. 348-49. Documento anexo nº 48.

*Firenze la Supplica umilm^e volergli in continuazione delle Sue graziosis^{me} beneficenze permettere di far formare in Roma diversi pezzi d'antichità, esistenti nella R. Gall^{ria} e giardino della Villa Medicea che della (...)*¹¹⁶⁰. El texto se interrumpía aquí y estaba fechado, el doce de abril de 1771, pocos días después de haber enviado la “Nota” a Querci.

El diecisiete de abril en los *Protocolli degli Affari di Finanze con i rispettivi Rescritti di Sua Altezza Reale*, se confirmaba la autorización concedida al pintor de formar las estatuas de la Villa: *Raffaello Mengs domanda di poter far formare le Statue esistenti in Roma nella Galleria, e giardino di villa Medici, S.A.R. accorda la detta Grazia con le debite cautele, e ha ordinato scriversi in conseguenza al suo ministro in Roma.*¹¹⁶¹

Por motivos oscuros, a la “Nota” de Mengs, no siguió ninguna expedición inmediata de esculturas. En primer lugar por falta de permiso de exportación, pero también por el despido en 1774 de Saint’ Odile, barón encargado de los asuntos del gran duque en Roma y de vigilar el vivaz mercado de arte en la ciudad en busca de comprar las mejores antigüedades. Este personaje era una figura central en la gestión del proyecto leopoldino, y fue acusado en Roma por aquellas fechas de haber cedido sin autorización las esculturas de Villa Medici al cardenal Albani. La documentación referente a este suceso fue destruida cuando Pedro Leopoldo dejó definitivamente Florencia¹¹⁶².

Después de este deplorable acontecimiento y de repetidos errores de Saint’Odile¹¹⁶³, el gran duque decidió encargar la administración de la Villa Medici al director de las *Reali Poste*, Carlo Federico Huart, diligente funcionario, que a partir de septiembre del mismo año se ocupó de verificar el valor real del patrimonio a través de la redacción de un inventario de las antigüedades habidas en la villa, al que seguiría el mayo siguiente otro de los muebles¹¹⁶⁴. Esto serviría para gestionar con mayor responsabilidad y economía dicho patrimonio.

Una vez restablecido el orden en Roma, Pedro Leopoldo desempolvó el proyecto de llevar a Florencia las esculturas de mayor precio, como le había aconsejado Mengs entre otros, y dio las primeras disposiciones la víspera de su temporada invernal en Viena entre 1778 y 1779¹¹⁶⁵. Antes de intervenir era indispensable conocer el estado de las estatuas, algo que se

¹¹⁶⁰ AGU. Filza III, 1771^A, n. 13, citado en BECATTINI, M., BERNARDINI, L., MASTROMATTEI, M., MASTROROCCO, M. (ed.): *op.cit.* pp. 348-49.

¹¹⁶¹ ASF. *Protocolli degli Affari di Finanze con i rispettivi Rescritti di Sua Altezza Reale* Del mese di Aprile 1771 dal dì 11. al dì 25. fol. 74, n° 27, citado por ROETTGEN, S.: *op.cit.* (2003) p. 538.

¹¹⁶² MAUGERI, M.: *op.cit.* p. 311, n. 50.

¹¹⁶³ Algunas de las traiciones y errores del barón son mencionadas por WANDRUSKA, A.: *Pietro Leopoldo, un grande riformatore*. Florencia. 1968. pp. 251, 317-329. MATTOLINI, M.: *Il principe illuminato*. Florencia. 1981. p. 55.

¹¹⁶⁴ MAUGERI, M.: *op.cit.* p. 311.

¹¹⁶⁵ MAUGERI, M.: *op.cit.* p. 312.

encargó a Francesco Carradori, pensionado granducal en Roma¹¹⁶⁶, donde se ejercitaba en la copia de la Antigüedad.

Carradori se ocupó pues de reconocer en general aquellas propiedades y Lanzi, entonces también en la ciudad capitolina, de volver a ver y ampliar la lista que había realizado Mengs¹¹⁶⁷, excluido del proyecto porque sus condiciones de salud eran preocupantes, tanto es así que moría poco después. Desde aquel momento Huart, Carradori y Lanzi iban a trabajar en estrecho contacto, fruto de cuya colaboración fue el envío a Florencia el once de diciembre de 1779 de un fragmento del *Vaso Medici*¹¹⁶⁸, remitido seguramente en anticipo para documentar la factura real de la conocida crátera.

Esta primera remesa debía comprender piezas menores, y para ahorrarse aburridas formalidades burocráticas fueron dirigidas por tierra. En 1780 se mandaron el *Mercurio* de Giambologna, también vaciado por Mengs¹¹⁶⁹ en Roma, así como muchos bustos, estatuas y otras obras, entre las que se encontraba el resto del *Vaso Medici*¹¹⁷⁰.

El siguiente traslado, organizado en muy breve tiempo, se realizó por mar en mayo de 1782, y comprendía una serie de piezas seleccionadas por Lanzi, que había elaborado en febrero de aquel año un memorial para Pedro Leopoldo¹¹⁷¹. La intención del gran duque, que coincidía perfectamente con la del *antiquario regio*, era seguir la misma vía trazada por Mengs, e incrementar la colección de bajorrelieves de la *Reale Galleria*.

Lanzi recogía las ideas propuestas por el pintor alemán y repetía en sus escritos que era necesaria la transferencia de algunos relieves para que sirvieran al estudio de los alumnos de bellas artes: *Gli studenti di disegno non vi trovano quasi nulla da studiare. Villa Medici n'è ricchissima. Quelli della facciata del palazzo non possono rimuoversi. Ma ve ne sono molti (e ho la lista di tutti)*¹¹⁷² *che tolti non guastano simmetria. Si posson togliere assieme al celebre vaso di Ifigenia del quale udii già che vi fosse qualche progetto di trasportarlo a Firenze. I rilievi possono aver luogo o per le scale come nel Capitolino e il Palazzo Mattei, o sopra le porte meno alte, come specialmente a Villa Albani: nel caso poi che si ordinasse un grande*

¹¹⁶⁶ ROANI VILLANI, R. "Per Francesco Carradori copista e restauratore" en *Paragone*, XLI, 479/481, 1990, pp. 169-189.

¹¹⁶⁷ MAUGERI, M.: *op.cit.* p. 312.

¹¹⁶⁸ MAUGERI, M.: *op.cit.* p. 312.

¹¹⁶⁹ Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 40-1/2. N° 45 *El Mercurio volante de Juan de Bolonia q estaba en la fuente de Vila Medicis*.

¹¹⁷⁰ MAUGERI, M.: *op.cit.* p. 312.

¹¹⁷¹ "Memoria dell'Ab.e Lanzi per servire alla Risposta che dee farsi al Sig.r Huart in proposito delle antichità della R. Villa Medici" publicada en BAROCCHI, P. y GAETA BERTELÁ, G.: "Lanzi, Pelli e la Galleria Fiorentina (1778-1797)" en *Prospettiva*, 1991, 62, pp. 29-53. Aquí p. 48, carta XL.

¹¹⁷² Quizás se refiera a la lista de Mengs que Lanzi transcribía en sus *Relazione*

*andito, ne porrebon fare fra ornamenti di stucco, come in Palazzo Spada.*¹¹⁷³ El estudioso señalaba además cómo podían ser colocados los relieves imitando la ubicación que estos tenían en los palacios de Roma.

A finales de 1782 se realizó otro envío, y el siguiente en septiembre de 1783, con las lastras del *Ara Pacis* que estaban todavía en Roma para su restauración. En mayo de 1784 moría Huart, y le sustituía Francesco Mattei en estas tareas¹¹⁷⁴. Dos años más tarde, Pedro Leopoldo decidía deshacerse de la Villa Medici y por ese motivo, en febrero de 1787, encargó a Asprucci realizar una estimación de la residencia, así como de su decoración y calcular los gastos del traslado de los relieves de la fachada¹¹⁷⁵. El inmueble fue valorado en cuarenta mil escudos, a los que se sumaba el valor del terreno. En junio, Lanzi escribía una lista con las obras útiles para la colección gran ducal, y el resto de piezas se embarcaban hacia Florencia en 1788¹¹⁷⁶.

Si Roma veía sustraída otra porción importante de su patrimonio histórico, Florencia, en compensación, se enriqueció de nuevas esculturas, que antes de ser expuestas, fueron casi todas reparadas y limpiadas en los estudios de los escultores gran ducales. Fue de este modo, y en gran parte gracias a la intervención de Mengs, como la ciudad toscana se vio embellecida con un buen número de obras de arte procedentes de la Villa Medici, y que todavía hoy se pueden observar en su mayoría en la *Galleria degli Uffizi*.

¹¹⁷³ CRISTOFANI, M.: “Luigi Lanzi antiquario” en *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria*. Atti del Convegno Internazionale di Studi. BAROCCHI, P. y RAGIONERI, G. (ed.). Florencia. 1983, vol. II. pp. 355-366. Aquí. pp. 364-365.

¹¹⁷⁴ MAUGERI, M.: *op.cit.* p. 317.

¹¹⁷⁵ MAUGERI, M.: *op.cit.* p. 318.

¹¹⁷⁶ MAUGERI, M.: *op.cit.* p. 319.

4b.- LOS VACIADOS EN LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO PROCEDENTES DE LA VILLA MEDICI

Como se ha señalado, gracias al consentimiento de Pedro Leopoldo, Mengs pudo formar vaciados de algunas de las esculturas, que él mismo había valorado en la Villa Medici. Dichas obras, que como consecuencia al informe elaborado por el pintor, se atesoran hoy en día en los palacios y museos florentinos, fueron copiadas para el artista cuando aún se encontraban en Roma.

A pesar de ser piezas relacionadas desde hace siglos con la capital toscana, Mengs las obtuvo mientras estaban en su ubicación romana como atestiguan también las listas realizadas por Francisco Preciado de la Vega en Roma con los yesos que debían llegar a Madrid, donados al rey Carlos III por el maestro alemán. En la *Nota de las Estatuas de yeso vaciados p^r los originales de marmol antiguas, que regala a S.M. el S^{or} D. Antonio Rafael Mengs, i q^e ha recibido D. Fran^{co} Preciado para hazerlas encajonar con orden del Ex^{mo} S^{or} Duque de Grimaldi Embaxador de S.M. en esta Corte de Roma &^{al177}*, se citaban, casi consecutivamente, las que se habían copiado en villa Medici como especificaba dicho elenco.

En esta primera lista se incluían: *12 Un Vaso ó jarron adornado de baxos relieves de Vila Medicis; (13 Otro vaso compañero a este dho); 14 Algunos pedazos de dhos jarrones o vasos; 16 Un esclavo q^e está en Vila Medicis; 17 Una Sibila de Vila Medicis; 18 Un Ganimedes de Vila Medicis; 19 Un Apolo con un Cisne de Vila Medicis; 20-21 dos baxos relieves ó frisos de adornos ó cogollos con ojas de Vila Medicis; 23 Un Baco q^e se apoya a un tronco de Vila Medicis; se añadía además 71 Otro baxo relieve con figuritas q^e bailan de Vila Medicis.*¹¹⁷⁸ Este inventario era provisional, pues como se señala al final *Las Caxas se van haziendo, i en quanto al embarque no podrá tratarse hasta q^e todo estará encaxonado i puesto a la Ripa del rio, i se conduciran a Alicante. Acaso dará todavia el S^{or} Mengs algunas otras cosas, q^e no avrá meditado ni advertido p^r hallarse enfermo.*¹¹⁷⁹

El propio director de los pensionados españoles, Preciado de la Vega, confeccionaba la nota definitiva que tiene algunos cambios respecto a la primera. En lo que respecta a los vaciados extraídos en la villa sobre el Pincio, éstos no tienen un orden consecutivo dentro de la lista, pues se fueron encajonando, seguramente siguiendo el criterio del tamaño y se numeran según la cifra que se inscribe en la caja. De la villa romana se indican los siguientes: N^o15

¹¹⁷⁷ Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 40-1/2.

¹¹⁷⁸ Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 40-1/2.

¹¹⁷⁹ Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 40-1/2.

Parte de un gran vaso ô jarron q^e está en Vila Medicis; (Nº 16 Otra parte igual a esta de otro vaso compañero); Nº 17 Varios pedazos de dichos vasos; Nº 34 Un esclavo ô prisionero de Vila Medicis; Nº 35 La Sibila colosal de la misma Vila; Nº 42 Un Apolo con un Cisne de Vila Medicis, un Baco de la misma Vila; Nº 43 El Ganimedes de Vila Medicis y el Nº 45 El Mercurio volante de Juan de Bolonia q^e estaba en la fuente de Vila Medicis que no había sido incorporado en la anterior enumeración de piezas. Y además los cajones Nº 64 *Parte de uno de los grandes vasos de Vila Medicis* y por último Nº 66 *Baxos relieves de adornos de Frisos, de Vila Medicis* y Nº 67 *Otro baxo relieve de cogollos semejante*¹¹⁸⁰.

Hay algunas pequeñas diferencias entre el primer y el segundo documento redactados por Preciado. En el primero de ellos, con carácter provisional como se recordará, se incluían 12 *Un Vaso ó jarron adornado de baxos relieves de Vila Medicis; (13 Otro vaso compañero a este dho)*¹¹⁸¹; 14 *Algunos pedazos de dhos jarrones o vasos*. Esta descripción parece expresar que se mandarían las cráteras completas, algo que parece desmentido por la segunda lista: Nº 15 *Parte de un gran vaso ô jarron q^e está en Vila Medicis; (Nº 16 Otra parte igual a esta de otro vaso compañero)*¹¹⁸²; Nº 17 *Varios pedazos de dichos vasos*; en la que parece indicarse que sólo viajarían a España “partes” de dichos vasos.

En Madrid en la actualidad sólo se guardan fragmentos del vaso Medici (N53) y un vaso confeccionado con distintas partes del Medici y el Borghese. En Dresde, aunque hoy ya no se conservan, debieron existir los dos vasos, el Medici y el Borghese¹¹⁸³, como piezas completas, según los dibujos de Matthäi¹¹⁸⁴. Por este motivo es difícil afirmar, qué es lo que llegó en realidad a la Academia de San Fernando procedente del taller en Roma del pintor, si las cráteras íntegras, fragmentos de las mismas o ambas cosas. Lo cierto es que en el presente sólo contamos con “partes” del conocido como vaso Medici y el mencionado pastiche.

Un problema importante en la identificación de vaciados de Mengs en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, es la falta de datos concretos relativos a los relieves y bustos y cabezas en las listas de transporte desde Roma y Florencia. Las descripciones son muy genéricas y se habla por ejemplo de *Unos veinte Bustos y Cabezas, benidas de Roma* o en la

¹¹⁸⁰ Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 40-1/2.

¹¹⁸¹ Este vaso debía ser el de la colección Borghese, ya que en muchos casos formaba pareja con el *Vaso Medici*, y con esa misma idea los debía poseer Mengs. Se ha citado entre paréntesis para diferenciarlo de los demás vaciados procedentes de Villa Medici. En la lista de transporte a Madrid se citan juntos precisamente por ese carácter de dualidad que tenían.

¹¹⁸² Ver nota anterior.

¹¹⁸³ MATTHÄI, J. B.: *op.cit.* nº LXXXVIII y nº LXXXIX.

¹¹⁸⁴ MATTHÄI, J. B.: *op.cit.*

misma lista de *Dibersos vajos relieves benidos de Roma*, datos insuficientes para la localización de las piezas.

En la lista inicial se menciona *71 Otro baxo relieve con figuritas q^e bailan de Vila Medicis*¹¹⁸⁵, que no es individualizado como tal en la relación definitiva de piezas a enviar a España, pero que podría incluirse dentro del grupo de *relieves benidos de Roma* en los que los objetos no están especificados. En su *Nota*, Mengs aconsejaba llevar a Florencia el *Basso Rilievo di Eccellente Scultura, con tre figure di donne, delle quali la parte superiore di una è restaurata dal Sig. Cavaceppi con molta pulizia e sono tutte figure alte circa 3 palmi*¹¹⁸⁶, y él mismo tenía al menos una copia que hoy puede observarse en Dresde¹¹⁸⁷ (N104). En Madrid sin embargo no ha aparecido aún un vaciado de éste relieve, pero como se ha indicado pudo existir en algún momento y haberse perdido.

Preciado relataba que Mengs podía decidir añadir *algunas cosas* a última hora, pero que su estado de salud no se lo había permitido hasta el momento. Parece que esto debió ocurrir, pues dentro del grupo de las piezas de Villa Medici que ahora nos ocupan, el pintor incluyó el *Nº45 El Mercurio volante de Juan de Bolonia q^e estaba en la fuente de Vila Medicis*¹¹⁸⁸, que en la primera relación no se había comprendido.

Veamos por tanto las esculturas que vació Mengs en la Villa Medici y que aún se conservan en la Academia de San Fernando. La primera que señalaba era el *magnifico Vaso Medici* que según él *ha bisogno alcuni ristauri essendo molto ripezzato*¹¹⁸⁹ (fig. 105). El tema de los trabajos de restauración de esta crátera ha sido siempre considerado complejo, los expertos no se ponen de acuerdo en qué partes fueron restauradas y cuáles no, ni en la fecha en que éstos se llevaron a cabo. A las múltiples recensiones de los estudiosos se añaden pocos documentos de archivo que puedan confirmar totalmente alguna de dichas hipótesis.

Se desconoce cuándo y dónde¹¹⁹⁰ se halló el *Vaso Medici* y todavía no estaba registrado entre las posesiones de la familia a la muerte de Cosme I. La crátera debió entrar en la colección Medici en 1571¹¹⁹¹ y casi treinta años más tarde en el inventario de 1598 se decía que *nella*

¹¹⁸⁵ Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 40-1/2.

¹¹⁸⁶ MANSUELLI, G.: *op.cit.* vol. II, nº IV, fig. III, pp. 154-155. MASTROMATTEI, M.: *Thiasos di Horai* en BECATTINI, M., BERNARDINI, L., MASTROMATTEI, M., MASTROROCCO, M. (ed.): *op.cit.* pp. 53-54.

¹¹⁸⁷ KIDERLEN, M.: *op.cit.* nº 262, p. 297.

¹¹⁸⁸ Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 40-1/2.

¹¹⁸⁹ AGU. Filza III, 1771^A, n. 13, citado en BECATTINI, M., BERNARDINI, L., MASTROMATTEI, M., MASTROROCCO, M. (ed.): *op.cit.* pp. 347 y ss.

¹¹⁹⁰ Algunos recogen la teoría de que pudo hallarse entre 1583-84 en las excavaciones financiadas por el cardenal Fernando I Medici en el jardín de San Pietro in Vincoli. GRASSINGER, D.: *Römische Marmorkratere*. Mainz. 1991. p. 163.

¹¹⁹¹ GASPARRI, C.: *op.cit.* (1991) p. 447.

stanza dove si rimette vasi, había un *pilo di marmo bianco storiato delle historie d'Ifigenia*.¹¹⁹² Fue sólo entre 1601 y 1605, algunos años después de su adquisición, cuando la obra fue enfáticamente colocada en el interior de la Loggia¹¹⁹³ donde podía ser vista y estudiada.

En el siglo XVII se hicieron muchas reproducciones gráficas, con la preeminencia de los dibujos realizados para el *Museum Chartaceum* de Cassiano del Pozzo. El secretario del cardenal Francesco Barberini se sirvió de varios artistas que grabaron y dibujaron para él los vestigios de la antigua Roma y que conformaron una especie de museo de papel en veintitrés volúmenes. En algunas de dichas ilustraciones se mostraba el relieve desarrollado, como el frente de un sarcófago¹¹⁹⁴ (fig. 106), ofreciendo la visión simultánea de toda la composición figurativa, mientras que otras proponían una visión real de la pieza.

La más antigua stampa parece ser sin embargo la de Stefano della Bella (fig. 107), fechada en 1656, en la que trata la monumental crátera despojada de todo intento arqueológico, es decir la interpretaba como la debía observar un artista del siglo XVII, como un admirable resto de la Antigüedad inmerso en el marco natural del jardín de villa Medici, donde el artista toscano habría podido rendir homenaje a su ilustre alumno, de catorce años, el futuro gran duque Cosme III, representado como un erguido muchacho sentado al pie del *Vaso* intentando dibujarlo¹¹⁹⁵. La imagen va acompañada de la leyenda *Romae in Hortis Medicaeis Vas marmoreum Eximium*, un juicio que refleja la notoriedad de que gozaba durante esta centuria. Los críticos de arte del siglo XVII lo reconocían como obra de uno de los *boni Maestri*¹¹⁹⁶ y Bellori¹¹⁹⁷ comentando la lámina de Bartoli¹¹⁹⁸ la calificaba *Arte Phidiaca* (figs. 108-109). Unos años antes Sandrart¹¹⁹⁹ (fig. 110) lo había incluido también en su repertorio con la inscripción: *Antich Gefässe, mit einem Opfer der Ephygenia: im Palast de Medices* y ya en el

¹¹⁹² GRASSINGER, D.: *op.cit.* p.163.

¹¹⁹³ RAUSA, F.: "Sviluppo del fregio del Vaso Medici" en BOREA, E. (ed.): *L'idea del Bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*. Catálogo de la exposición. 2000. p. 197.

¹¹⁹⁴ RAUSA, F.: *op.cit.* p. 197.

¹¹⁹⁵ DE VESME, A.: *Alexandre de Stefano della Bella: Catalogo Raisonné*, revisado por Phyllis Dearborn Massar. Nueva York. 1971. vol. I, pp. 42, 128, vol. II, n° 832.

¹¹⁹⁶ BOSELLI, O.: *Osservazioni della scoltura antica*. Sin fecha. Editado por Phoebe Dent Weil. Florencia. 1978. fol. 36v.

¹¹⁹⁷ BARTOLI, P. S.: *Admiranda Romanae antiquitatis ac veteris sculpturae vestigia*. Roma. 1683. lám. 18-19, citado por RAUSA, F.: *op.cit.* p. 197.

¹¹⁹⁸ BARTOLI, P. S.: *op. cit.*, láms. 18-19.

¹¹⁹⁹ SANDRART, J. von.: *Teutsche Academia der edlen Bau-Bild-und Mahlerey Künste*. Nuremberg. 1675. Berlín. 1679. vol. I, i, cap. 4.

siglo XVIII, Piranesi¹²⁰⁰ (fig. 111), lo copiaba mientras se encontraba todavía en la villa romana.

No se tienen noticias exactas de cuándo se dañó el *Vaso*. En el aguafuerte de Stefano della Bella, datado como se ha dicho en 1656, y en la *Veduta di Roma antica* de Panini de 1758, la pieza aparece íntegra. En el inventario de la villa Medici de 1774 se señala que estaba expuesto en la galería¹²⁰¹ y en la relación redactada por Carradori en 1778, el escultor lo describe muy detalladamente.

*Descrizione dello stato in cui si ritrova al presente il gran vaso della Reale Galleria de' Medici, storiato con ornati di Grotteschi, intagli e figure in mezzo rilievo, esprimendo il sacrificio di Ifigenia lavorato all'ultima perfezione e intelligenza al pari di qualunque scultura antica: sicché esaminato attentamente, e veduto, che lasciato senza restaurarsi, potrebbe sciogliersi, e cadere, per non esserne bene collegato, ben commesso nei suoi pezzi sopra il numero di cento, tra grandi e piccoli, di poca stabilita, cosa molto inconveniente al pregio del detto vaso, e lavoro, a Giudizio Universale.*¹²⁰² Esta explicación coincidía con la opinión de Mengs que aconsejaba su restauración por hallarse *molto ripezzato*¹²⁰³. Por tanto como señalaba Carradori, el *Vaso* debía encontrarse muy fragmentado y unido de un modo no demasiado estable.

El artista pensionado en Roma por el gran duque seguía su informe: *Onde io Francesco Carradori sottoscritto, avendo veduto, ed esaminato per ordine di dotto Sig. Direttore che non è cosa impossibile il rimetterlo in ottimo stato, e renderlo stabile per potersi in qualche luogo trasportare, volendo, ma bensì con molta difficoltà, attenzione, fatica e diligenza, secondo quello che penso io, sì per mio onore, che per il merito di detto vaso, che merita ogni attenzione e spesa.*¹²⁰⁴

La restauración de la pieza, que ya había debido ser retocada en otras ocasiones, se encargó al escultor toscano antes de que la obra se trasladara a Florencia para que no sufriera mayores

¹²⁰⁰ PIRANESI, G.B.: *Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi, lucerne ed ornamenti antichi disegnati ed incisi dal Cav. Gio. Batt. Piranesi pubblicati l'anno MDCCLXXIX*. Roma. 1778. vol. I. Piranesi realizó los grabados que representan el *Vaso Medici* y el relieve desarrollado a modo de friso dedicado: *A Sua Eccellenza il Sig.^e General Schouvaloff Luogotenente Generale delle armate di S.M.I. di tutte le Russie, suo Ciambellano attuale, Capo del nobile corpo de Cadetti, Istitutore dell'accademia delle belle arti, Curatore dell'Università di Mosca, e Cavaliere degli Ordini dell'Aquila bianca, di S. Alessandro Newsky, e di S. Anna. Saggio e dotto stimatore delle Romane antichità e delle belle arti.*

¹²⁰¹ MAUGERI, M.: *op.cit.* p. 325, n.º. 65.

¹²⁰² ROANI VILLANI, R. y CAPECCHI, G.: *op.cit.* (1990) pp. 169-189. Aquí p. 182.

¹²⁰³ AGU. Filza III, 1771^A, n. 13, citado en BECATTINI, M., BERNARDINI, L., MASTROMATTEI, M., MASTROROCOCO, M. (ed.): *op.cit.* pp. 347 y ss.

¹²⁰⁴ ROANI VILLANI, R. y CAPECCHI, G.: *op.cit.* p. 182.

daños durante el viaje. Carradori la reforzó con un entelado de hierro que aún hoy sostiene válidamente los más de ochenta fragmentos de que está compuesto y esculpió el pie¹²⁰⁵.

El veinticuatro de junio de 1780 Carradori informaba a Francesco Piombanti, *segretario delle Reale Fabbriche*, que se había puesto manos a la obra en la restauración de algunas piezas entre las que se encontraba *il gran vaso*. Federico Huart, *direttore della Posta di Roma*, en una carta de acompañamiento subrayaba el estado de conservación *del pregevolissimo vaso che sarebbe stato desiderabile che V.S. Ill.ma* (Piombanti), *avesse potuto vedere com'era rotto in passa ottanta pezzi, alcuni ben minuti e tutti così mal riusciti insieme con soprossi in più luoghi fin d'uno e due dita e distanze ripiene di mesture senza pulizia, senz'arte e quel ch'è peggio con tanta poca stabilità, ch'era impossibile si sostenesse ancora lungo tempo e tardasse molto d'andare a sfasciarsi da sè e farsi nella caduta in maggior numero di pezzi, allora assai più difficile se non impossibili a ben rimettersi insieme; onde ringrazio Dio veramente di non aver differito di più a far por mano al lavoro. Ella vedrà, io spero, questo bel vaso restaurato con la maggior stabilità, come tutto d'un sol pezzo, e prescindendo dalla sua patina, come uscito dall'ora, pero così dire, dalle mani del suo autore; e difficilmente si persuaderà che fosse nello stato in cui gliel'ho descritto.*¹²⁰⁶

La pieza debía ser de tal interés y era valorada en tal medida, que en una carta del veintinueve de julio de 1780, el director de la *Galleria*, Stuart¹²⁰⁷, afirmaba que juzgaba superflua toda aseguración de la pieza, a propósito del traslado del *Vaso* a Florencia, ya que *poche centinaia di scudi non indennizzerebbero Sua Altezza Reale della perdita d'antichità che non possono riaversi con denaro*.

Gran parte de la composición fue restaurada durante los siglos XVI y XVII, aunque los especialistas no se ponen de acuerdo en qué partes son originales y cuáles no (fig. 112). Mansuelli¹²⁰⁸ proponía utilizar como criterio el veteado del mármol, método que no había sido aprovechado según él por todos los expertos, y para las figuras consideraba también de importancia la valoración estilística. Lo cierto es que las restauraciones formaron un conjunto armónico con la parte antigua.

¹²⁰⁵ ROMUALDI, A.: "La nuova collocazione del Vaso Medici nel Verone sull'Arno" en ROMUALDI, A. (ed.): *Studi e restauri. I marmi antichi della Galleria degli Uffizi*. Florencia. 2006. Aquí pp. 164-165.

¹²⁰⁶ Citado por MASTROROCCHO, M.: "Vaso detto Medici" en BECATTINI, M., BERNARDINI, L., MASTROMATTEI, M., MASTROROCCHO, M. (ed.): *op.cit.* p. 60.

¹²⁰⁷ La noticia del documento del Archivio di Stato di Firenze es aportado por CAPECCHI, G. y PAOLETTI, O.: *Le vasche romane di Boboli e cinquanta anni di vicende toscane*. Florencia. 2002. p. 19, nota 68. El documento es transcrito parcialmente en el apéndice, pp. 149-150. Citado por ROMUALDI, A.: *op.cit.* p. 163.

¹²⁰⁸ MANSUELLI, G.: *op.cit.* vol. I, p. 190.

Pero la mayor controversia es la referente a la interpretación de la escena, en ella aparecen siete personajes masculinos que se dirigen hacia una figura femenina recostada en el suelo bajo un altar en que se eleva una estatua. La muchacha viste un manto que la cubre a partir de la cintura y en la mano derecha porta una rama. A su derecha un joven guerrero con botas y un casco “corintizado”, viste una túnica hasta las rodillas, que también le deja el pecho al descubierto, y un manto que le cae a partir de los hombros. Con la mano derecha parece sostener o colocar la bandolera de la espada y la izquierda, cerrada en forma de puño, apoya en la cadera.

Tras él, otro guerrero barbado, armado con espada y yelmo, apoya su pie derecho sobre un pedestal, y sobre la pierna flexionada descansa su codo derecho. El manto deja entrever el pecho derecho y con la mano izquierda sujeta una larga vara. A su derecha una figura masculina con barba, ligeramente inclinada hacia adelante, sujeta una lanza apoyada sobre su hombro derecho. Su cabeza está cubierta por una especie de capucha.

A la izquierda de la mujer, un joven guerrero también con yelmo y vara cruzada sobre el hombro izquierdo, apoya igualmente su pie izquierdo sobre un pedestal y dirige la mirada hacia abajo, hacia la figura femenina que está sentada en el suelo. A él le sigue la única figura en movimiento, identificada como Odiseo, originariamente con pelo y barba¹²⁰⁹, que se lleva la mano hacia el hombro sujetando la clámide que ondea hacia atrás, la mano izquierda se restauró sujetando el mango de un arma.

El joven que le sigue sostiene una lanza con ambas manos, viste un quitón corto y un manto cubre su hombro y caderas. Detrás de éste se representa a un hombre barbado con lanza y un manto sobre el hombro izquierdo. Sobre el friso de figuras se representan ramas de vid que rodean toda la boca del *Vaso*, y gran parte del cuerpo y las asas de la cratera tienen decoración vegetal.

Los restauradores del *Vaso Medici* comprendieron la escena como el Sacrificio de Ifigenia en Aulis y por ese motivo restauraron la estatua divina como una Ártemis, de la que en realidad sólo quedaban antiguos, ambos pies con parte de la pierna derecha y un fragmento del ropaje con el dobladillo. El segundo héroe comenzando por la derecha fue identificado como Agamenón¹²¹⁰ y esta interpretación fue aceptada desde el siglo XVI y repetida entre otros por Sandart y Bellori en sus obras.

¹²⁰⁹ GRASSINGER, D.: *op.cit.* p. 165.

¹²¹⁰ FRONING, H.: *Marmor-Schmuckreliefs mit griechischen Mythen im 1. Jh. v.Chr.* Mainz. 1981. p. 148.

El tema había sido famoso en la Antigüedad y habría inspirado la tragedia de Eurípides en la que se narraba la historia de Ifigenia¹²¹¹, hija mayor de Agamenón y Clitemnestra, que había sido sacrificada a Ártemis para aplacar la ira de ésta contra el rey. Según el adivino Calcas, la inmolación de la joven era necesaria para que la diosa consintiera la partida de la flota griega hacia la guerra de Troya.

Sin embargo nuevas teorías llevan a tomar en consideración otras lecturas del tema representado. Froning¹²¹² proponía que se trataba de Casandra junto al Paladio y Hauser¹²¹³ opinaba que se podría identificar con la consulta del oráculo de Delfos por Agamenón y los generales aqueos antes de la partida a Troya. Ambas posibilidades permanecen concebibles, y la solución del problema depende de la aclaración de la pregunta sobre la representación original de la estatua de culto y de la figura femenina sentada¹²¹⁴ y vestida con quitón.

Cassandra¹²¹⁵, sacerdotisa de Apolo, profetizó sin que nadie la creyera la inminente caída de la ciudad troyana. Una vez conquistada la ciudad, la mujer fue violada por uno de los invasores, Ajax¹²¹⁶, hijo de Oileo, a pesar de hallarse ella refugiada bajo un altar dedicado a Atenea. Este hecho no contuvo a Ajax que forzó a la hija de los reyes troyanos, Príamo y Hécuba. Según algunas versiones los héroes griegos se habrían congregado para juzgar la impiedad del guerrero al que decidieron lapidar, de lo que se salvó a duras penas por acogerse él mismo al altar de la diosa.

Ya en el siglo XIX, Jahn¹²¹⁷ proponía identificar a la mujer sentada como Casandra, considerando inconsistente la teoría del sacrificio de Ifigenia. Para él resultaba extraño que los personajes masculinos presenciaran la escena con curiosidad o interés en lugar de hacerlo con compasión¹²¹⁸, que sería lo normal en caso de que se tratara de un tema tan dramático y cruel.

Por otra parte él remitía a los cuadros de la Iliupersis o destrucción de Troya legados por Polignoto en la Stoa Poikile de Atenas y sus frescos de Lesche en Delfos. De la primera de las imágenes informaba Pausanias (I: 15, 2), ésta representaba a los héroes que habían

¹²¹¹ FALCÓN MARTÍNEZ, C. y otros: *op.cit.* vol. 2, pp. 352 y ss.

¹²¹² FRONING, H.: *op.cit.* pp. 148-153.

¹²¹³ HAUSER, F.: *Die neuattischen Reliefs*. Stuttgart. 1889, nº 108.114.

¹²¹⁴ GRASSINGER, D.: *op.cit.* p. 166.

¹²¹⁵ FALCÓN MARTÍNEZ, C. y otros: *op.cit.* vol. I, pp. 131 y ss.

¹²¹⁶ FALCÓN MARTÍNEZ, C. y otros: *op.cit.* vol. I, pp. 109 y ss.

¹²¹⁷ JAHN, O.: *Archäologische Beiträge*. Berlín. 1847. pp. 388 y ss.

¹²¹⁸ Para los gestos de perplejidad o confusión en el arte griego ver HEUMANN, G.: *Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst*. Berlín. 1965. pp. 109 y ss.

conquistado Troya y a los reyes que se habían congregado en el templo de Atenea, a causa de la violación de Casandra por Ajax, y a estos dos últimos¹²¹⁹.

En la segunda pintura Pausanias (X: 26, 3) describe que también estaba Odiseo cubierto con una coraza y Ajax Oileo, en pie con un escudo junto al altar. Casandra extenuada y sentada en el suelo sostenía la estatua de Atenea, en la que había intentado refugiarse para evitar la agresión. También estaban pintados los hijos de Atreo, es decir Menelao y Agamenón, que acudieron para el juramento de Ajax¹²²⁰.

Hauser¹²²¹ difería de este análisis y opinaba que se trataba de la Pitia del oráculo al que se habían dirigido los héroes aqueos, junto a Agamenón, para consultarlo antes de su partida a Troya (*Odisea*, 8, 79-81). Rizzo¹²²² y Picard¹²²³ corroboraron la tesis de Hauser en el periodo siguiente y en general fue aceptada. Rizzo recurrió a la comparación con imágenes de sibilas y Picard a una inscripción del siglo II a.C. encontrada en Delfos, que hacía referencia al oráculo de Agamenón.

Según Froning¹²²⁴, a pesar de su atractivo esta hipótesis tenía ciertos inconvenientes. Homero cuenta que Agamenón había consultado el oráculo, pero éste había asistido sólo. Además si el friso del *Vaso Medici* figurara dicho motivo, el rey griego debería estar representado justo al lado de la Pitia, a la izquierda o derecha de la figura femenina¹²²⁵, y no sobre una de las asas¹²²⁶, con el pie sobre un pedestal, como es identificado normalmente.

Esta figura, que porta un cetro en la mano, aunque representada de una manera muy digna, no tiene la posición más relevante dentro de la composición, ya que desde la parte anterior del *Vaso* no se la ve. Que el soberano no estuviera situado en el lugar más destacado convierte en improbable la teoría de Hauser¹²²⁷. Los personajes sobre las asas de la cratera, y por tanto formando pareja, se han reconocido tradicionalmente como Odiseo y Agamenón, aunque ocupan un lugar significativo no serían necesariamente los protagonistas de la escena¹²²⁸.

Otra prueba de la dificultad de esta teoría sería que el cuerpo semidesnudo de la joven no concordaría con el de las sibilas, que vestían una túnica. Hauser¹²²⁹ suponía, para solventar el

¹²¹⁹ JAHN, O.: *op.cit.* p. 390. FRONING, H.: *op.cit.* p. 149.

¹²²⁰ JAHN, O.: *op.cit.* p. 390. FRONING, H.: *op.cit.* p. 149.

¹²²¹ HAUSER, F.: "Ein neues Fragment des Mediceischen Kraters" en *Jahreshefte des österreichischen archäologischen Institutes in Wien*", 1913, XVI, pp. 33- 57.

¹²²² RIZZO, G. E.: *Bullettino della Commissione archeologica Comunale di Roma*, 60, 1932, pp. 71 y ss.

¹²²³ PICARD, CH.: "La Cratère Mediceis et la consultation d'Agamemnon à Delphes" en *Bulletin van de Vereeniging tot Bevordering der Kennis van de Antieke Beschaving*. 24/26. 1949/1951, pp. 46-51.

¹²²⁴ FRONING, H.: *op.cit.* p. 149.

¹²²⁵ FRONING, H.: *op.cit.* p. 149.

¹²²⁶ GRASSINGER, D.: *op.cit.* p. 166.

¹²²⁷ FRONING, H.: *op.cit.* p. 150.

¹²²⁸ GRASSINGER, D.: *op.cit.* p. 166.

¹²²⁹ HAUSER, F.: *op.cit.* *ÖJh*, 1913, p. 42.

problema, que la figura de la sibila antiguamente debía estar ataviada con un fino quitón que fue quitado en una restauración moderna del *Vaso Medici*. Rizzo¹²³⁰ y Picard¹²³¹ aceptaron dicho argumento y Mansuelli¹²³² afirmaba, tras un profundo reconocimiento del friso, que la superficie de los restos antiguos no había sido retocada en época moderna, salvo la cabeza del segundo personaje de la izquierda, el que parece estar en movimiento excluyendo un retoque de la superficie en la mujer sentada.

Por tanto la joven no llevaría inicialmente ningún quitón y de esta manera tomaría peso de nuevo la antigua explicación de Casandra. A pesar de que su representación iconográfica no concuerda exactamente con el motivo del friso, pues normalmente la princesa sostiene la figura de Atenea, no se puede rechazar esta interpretación, puesto que la relación entre una figura de mujer semivestida con una estatuilla de dios es típica en principio de este personaje¹²³³.

Al mismo tiempo se debe observar, que no se conservan actualmente representaciones plásticas de Casandra¹²³⁴ tras el ultraje de Ajax y lo mismo sirve para la consulta del oráculo por parte de los aqueos. Se conserva una pasta vítrea con la representación de la sacerdotisa de Apolo que sostiene el Paladio¹²³⁵.

Además si la escena tuviera lugar en Delfos, la estatua divina representaría a Apolo, con la larga vestimenta que lo caracteriza como Citarredo, como ya había señalado Hauser¹²³⁶. Pero para corresponderse con una escultura de culto en Delfos, ésta debería estar parada, más hierática, y no en movimiento como aparece en el *Vaso*. Una figura en movimiento coincidiría más precisamente con una representación de la Atenea Promachos¹²³⁷.

Este tipo de representación de Casandra estaría en relación con una gema helenística conservada en Bostón¹²³⁸ (fig. 113) y Beazley ya aludía a que esta figura de la sacerdotisa era parecida a la figura femenina del *Vaso Medici*. La cabeza está inclinada hacia abajo y la mano derecha cuelga sosteniendo un ramo de laurel, en la misma posición que cae el brazo en la

¹²³⁰ RIZZO, G E.: *op.cit.* p. 74.

¹²³¹ PICARD, CH.: *op.cit.* p. 49.

¹²³² MANSUELLI, G.: *op.cit.* vol. I, p. 190.

¹²³³ FRONING, H.: *op.cit.* p. 150.

¹²³⁴ DAVREUX, J.: *La légende de la prophétesse Cassandre, d'après les textes et les monuments*. París. 1942. pp. 139 y ss.

¹²³⁵ DAVREUX, J.: p. 186. n° 154-156.

¹²³⁶ HAUSER, F.: *op.cit.* *ÖJh*, 1913, p. 46.

¹²³⁷ FRONING, H.: *op.cit.* p. 151.

¹²³⁸ BEAZLEY, J.D.: *The Lewes House Collection of Ancient Gems*. Oxford. 1920. n° 93, láms. 7,10. pp. 78 y ss.; BOARDMAN, J.: *Greek Gems and Finger Rings*. Londres. 1970. pp. 361 y 371, lám. 1004.

RICHTER, G.: *Engraved Gems of the Greek and the Etruscans*. Londres. 1968. n° 558, p. 144.

crátera Medici. Hauser opinaba por el contrario que este ramo en manos de Casandra no tendría sentido¹²³⁹.

Otro argumento, contra el tema de la princesa troyana ultrajada por el guerrero griego, en el friso del *Vaso Medici*, es que Ajax debería estar resaltado dentro de la composición. El segundo personaje por la izquierda ha sido interpretado con acierto por Hauser¹²⁴⁰ y por la mayoría de los expertos, como Odiseo, los otros seis héroes inmóviles ante la estatua de la divinidad, sujetan sus armas o cetro en posición pasiva.

Sin embargo, según Froning¹²⁴¹, uno de ellos está caracterizado de forma diferente y en él se podría reconocer a Ajax. Se trata del hombre que está en pie directamente a la derecha de la joven que la mira con la cabeza ligeramente inclinada hacia ella. El que el pie del hombre esté en conexión con el cuerpo de la mujer, hace sugerir que se trata de un grupo, el único con respecto al resto de personajes que son independientes unos de otros. Además sólo esta figura muestra una reacción ante la situación, ya que con un gesto de parcialidad o perplejidad se lleva la mano derecha al hombro¹²⁴².

Esta obra fue datada por Mansuelli¹²⁴³ en la segunda mitad del siglo I d.C. y por Grassinger en la segunda mitad del siglo I a.C., entre la república tardía y la protoaugustea¹²⁴⁴. En un primer momento debió servir para decorar la villa o el jardín de algún patricio romano y se convirtió en una pieza famosa en época moderna para cumplir la misma función. La popularidad de la obra está demostrada tanto por el gran número de estampas que se le dedicaron como por las abundantes copias en distintos materiales que de él se hicieron. Desde el siglo XVIII era frecuente encontrarlo formando pareja con el *Vaso Borghese*¹²⁴⁵ adornando nobles jardines.

Otra pieza procedente de villa Medici que suscitó el interés de Mengs y que incluyó dentro de su colección de vaciados, es el *Ganimedes con el águila* (fig. 114), del que hubo una copia en Madrid¹²⁴⁶ (N82) y otra que actualmente se sigue conservando en Dresde¹²⁴⁷. El pintor lo había incluido entre las esculturas *assai buone*¹²⁴⁸ de la villa Medici, y Winckelmann

¹²³⁹ FRONING, H.: *op.cit.* p. 152.

¹²⁴⁰ HAUSER, F.: *op.cit.* *ÖJh*, 1913, p. 41.

¹²⁴¹ FRONING, H.: *op.cit.* p. 152.

¹²⁴² HEUMANN, G.: *op.cit.* pp. 109 y ss.

¹²⁴³ MANSUELLI, G.: *op.cit.* vol. I, p. 189-192.

¹²⁴⁴ GRASSINGER, D.: *op.cit.* p. 166.

¹²⁴⁵ HASKELL, F. y PENNY, N.: *op.cit.* p. 347.

¹²⁴⁶ Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 40-1/2. En la lista de piezas procedentes de Roma: *Nº 43 El Ganimedes de Vila Medicis*.

¹²⁴⁷ KIDERLEN, M.: *op.cit.* nº 108, pp. 244-245.

¹²⁴⁸ AGU. Filza III, 1771^A, n. 13, citado en BECATTINI, M., BERNARDINI, L., MASTROMATTEI, M., MASTROROCCO, M. (ed.): *op.cit.* pp. 347 y ss.

recordemos que lo había calificado como *herrlich schön*¹²⁴⁹ en sus notas sobre los palacios romanos.

Ganímedes, el más bello entre los mortales, hijo de Tros y Calírroe y por tanto príncipe troyano, fue secuestrado mientras cuidaba los rebaños de su padre por Zeus metamorfoseado en águila, que enamorado de la belleza del muchacho lo convirtió en copero de los dioses¹²⁵⁰. La iconografía de Ganímedes ha sido estudiada ampliamente¹²⁵¹. En esta ocasión está representado como un joven que con su brazo izquierdo abraza al águila, situada sobre una roca, mientras sostiene con la mano derecha un rayo, símbolo de su raptor y vuelve la cabeza y mirada en dirección al ave.

Según Zannoni¹²⁵², Platón aseguraba en el primer diálogo de *Leyes*, que los cretenses para justificar su amor lascivo hacia los muchachos, habían fingido que el más grande entre los dioses, había amado a Ganímedes. Esta tendencia de los cretenses había sido también aseverada por Ateneo (*Lib. 13 c.27*) y Zannoni¹²⁵³ continuaba: *e l'aver gli antichi avuto favole, con le quali scusassero lo sfogo delle viziose inclinazioni, è cosa che sanno tutti quelli che son nella Mitologia instruiti*.

La primera noticia que se tiene sobre esta escultura asegura que en 1513 formaba parte del arco triunfal para conmemorar la coronación del papa León X, erigido frente al palacio della Valle. Así lo atestiguan las *Croniche delle magnifiche et honorate Pompe fatte in Roma per la creatione et Incoronazione di Papa Leone X Pont. Opt. Max*¹²⁵⁴ de Penni, que describía el monumento con las siguientes palabras: *pervenuto dalla Casa dello Episcopo della Valle. Era quivi davanti uno Archo di laude degno, non per la sublime fabrica, ma per memoria delli antiqui Romani. Stava in questa forma dalla banda dinanzi verso Parione. Da ogni banda dell'Archo un pilamidone, ed un pilastro con suo capitello, et sopra di ciascheduno Pilamidone era posto uno PHAUNO (...) et erano Statue antiche di tanta bellezza, quanto dir se possino. Sopra li Capitelli de pilastri era uno architrave, fregio, et cornicione, et sopra la Pontificale Insegna el Cielo de lo Archo era de panni situati benissimo, et da l'una delle facce*

¹²⁴⁹ WINCKELMANN, J. J.: *Ville e Palazzi di Roma*. KANSTEINER, S., KUHN-FORTE, B., KUNZE, M. (ed.): *op.cit.* p. 108v-109r, pp. 80, 298.

¹²⁵⁰ FALCÓN MARTÍNEZ, C. y otros: *op.cit.* vol. I, p. 268.

¹²⁵¹ Entre otros JAHN, O.: *op.cit.* pp. 12 y ss. SICHTERMAN, H.: *Ganymed*. Berlín. 1948. KAEMPF-DIMITRIADOU, S.: "Die Liebe der Götter in der attischen Kunst des 5.Jhs. v. Chr." en *Antike Kunst*, 11 Beiheft. 1979. pp. 7 y ss. SICHTERMAN, H.: "Ganymedes" *LIMC* IV (1988), pp. 154 y ss.

¹²⁵² ZANNONI, G. B.: *Reale Galleria di Firenze*. Serie IV. Florencia. 1840. p. 245.

¹²⁵³ ZANNONI, G. B.: *op.cit.* p. 245.

¹²⁵⁴ PENNI, G. G.: "Croniche delle magnifiche et honorate Pompe fatte in Roma per la creatione et Incoronazione di Papa Leone X Pont. Opt. Max. Stampato in l'alma Cita di Roma per Magistro Marcello Silber alias Franck... a di XXVII di Luglio MDXII" Roma. 1513, recogido y reimpresso en CANCELLIERI, F.: *Storia de'solenni Possessi de'Sommi Pontefici detti anticamente Processi o Processioni dopo la loro Coronazione dalla Basilica Vaticana alla Lateranense*. Roma. 1802.

*sotto lo Archo era un GANIMEDE (...). Fu existimato bello adornamento, solo per la admiratione delle cose antique*¹²⁵⁵.

Engalanaban además el arco las esculturas de un Apolo, dos Bacos, una Venus, un Mercurio y un Hércules, siempre según la descripción de Penni. Todos ellos fueron dibujados por Amico Aspertini (fig. 115), pintor y escultor boloñés, entre 1531 y 1535, y las láminas se conservan en el British Museum en los folios 2v-3, 4v-5 del *Department of Prints and Drawings*¹²⁵⁶. Esta sería por tanto la primera muestra gráfica del grupo del *Ganímedes* que aparecía ya restaurado por esas fechas como confirmaría igualmente el inventario de las estatuas del Palazzo della Valle de 1584 en el que se le cita como: *un ganimede con l'aquila et uno folgore nell'altra mano, grande di naturale, con tutti i suoi membri, solo la testa moderna*"¹²⁵⁷

Es probable sin embargo que las intervenciones pudieran haber sido efectuadas en los primeros años del siglo XVI ya que no habría tenido sentido utilizar para un arco triunfal una escultura mutilada. Las representaciones del grupo del siglo XVI, de Aspertini y Vaccaro¹²⁵⁸ (fig. 116), muestran un Ganímedes que tiene la mano en el cuello del águila en vez de sobre el ala izquierda. Ya en el siglo XVII, Perrier¹²⁵⁹ (fig. 117) muestra las condiciones de la obra en el estado actual. A falta de otras informaciones es quizás sólo presumible una segunda restauración después del paso a la colección Medici y anterior a 1638, año de publicación del Perrier.

A la muerte de Andrea della Valle en 1534, el palacio con la colección de esculturas pasó a su descendiente Quinzio de' Rustici¹²⁶⁰. Cuando éste último falleció en 1566, la colección fue heredada por Camillo Capranica y Faustina della Valle, que la legaron en fideicomiso a favor de sus hijos, imponiéndoles un vínculo de inalienabilidad. Dicho vínculo fue sólo suprimido en 1584 con un breve apostólico. En ese mismo año los bienes fueron adquiridos por el cardenal Francisco de Medici¹²⁶¹.

¹²⁵⁵ PENNI, G. G.: *op.cit.*

¹²⁵⁶ BOBER, P.P.: *Drawings after the Antique by Amico Aspertini. Sketchbooks in the British Museum.* Londres. 1957. p. 48.

¹²⁵⁷ VV. AA.: *Documenti inediti, op.cit.* vol. IV, pp. 377-381. Aquí p. 381. Inventario Capranica-Valle incluido en Firenze, Archivio di Stato, *Lettere Artistiche, I, codice cartaceo secc. XV-XVI*, Roma, 3 octubre de 1584.

¹²⁵⁸ VACCARO, L.: *Antiquarum Statuarum Urbis Romae....Icones ex typis Laurentij Vaccarij 1584.* Roma. 1584, s.n.

¹²⁵⁹ PERRIER, F.: *op.cit.* lám. 70.

¹²⁶⁰ MICHAELIS, A.M.: "Römische Skizzenbücher Marten van Heemskercks und anderer nordischer Künstler des XVI. Jahrhunderts" en *Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts*, VI, 1891, pp. 125-172, 218-238. Aquí p. 224.

¹²⁶¹ MICHAELIS, A.M.: *op.cit.* p. 224.

La restauración de esta pieza resulta controvertida, Dütschke¹²⁶² afirma, en base al inventario Capranica-Valle, anteriormente mencionado, que sólo la cabeza había sido restaurada antes de la adquisición por parte de los Medici, y el resto habría sido retocado después. Sin embargo dicho inventario de 1584, ofrecía una recensión inexacta de las reparaciones¹²⁶³, mientras que la descripción correspondería al estado actual. Quizás por ello se debería pensar que todas las restauraciones hubieran sido realizadas cuando el grupo pertenecía a la familia Capranica e incluso antes, como parecen indicar los dibujos señalados con anterioridad de Aspertini y Vaccaro, pero la cuestión es un tanto confusa.

Mansuelli¹²⁶⁴ afirmaba que son modernas la cabeza y cuello de Ganímedes, el hombro y brazo derechos junto a la parte superior del ala izquierda del águila, que están trabajadas en una sola pieza, hecho imputable a la dificultad de adaptar las partes en un grupo con un esquema complejo, como es éste, y en el que era más fácil montar las piezas por separado.

De procedencia antigua pero restaurados serían el antebrazo izquierdo del joven con el codo y el refuerzo que va al costado, los pies con toda la parte inferior y posterior de la base, el tronco del árbol, colocado posteriormente, y en el águila, la cabeza con el cuello, parte del ala derecha y el borde superior del ala izquierda, que en su mayor parte es antigua¹²⁶⁵.

En el inventario Medici de 1598¹²⁶⁶ se registraban dos estatuas de Ganímedes: la primera (nº16), de seis palmos de altura estaba descrita como *statua di marmo d'un Ganimede con l'Aquila*, y la segunda (nº 39) de 3 y 3/6 palmos como *Ganimede di marmo con Aquila e fulgore*.¹²⁶⁷ Por el tamaño nuestro grupo parecería identificarse con el objeto definido por la primera voz, por la especificación de la presencia del rayo se correspondería con la segunda, que sin embargo no concuerda con las medidas indicadas. En el inventario de 1600 de villa Medici se le mencionaba como *Figura nuda di giovane con aquila, forse Ganimede*.¹²⁶⁸

El grupo, junto a otro análogo del Museo de Nápoles¹²⁶⁹, es difícil de clasificar. Según Klein¹²⁷⁰ y Amelung¹²⁷¹ el Ganímedes derivaba del Apolo Sauróctono de Praxíteles y Sichtermann¹²⁷² lo encuadra dentro de la época imperial.

¹²⁶² DÜTSCHKE, H.: *Die antiken Marmorbildwerke der Uffizien in Florenz*. Leipzig. 1878. nº 115, p. 71

¹²⁶³ MANSUELLI, G.: *op.cit.* vol. I, p. 142.

¹²⁶⁴ MANSUELLI, G.: *op.cit.* vol. I, p. 142.

¹²⁶⁵ MANSUELLI, G.: *op.cit.* vol. I, p. 142.

¹²⁶⁶ ASR. *Fondo Mediceo, Misc. 587*, Roma, junio 1598 publicado en BOYER, F.: "Un inventaire inédit des antiques de la Ville Médicis (1598)" en *Revue Archéologique*, 1929, XXX, pp. 256-270, nn. 16, 39

¹²⁶⁷ BOYER, F.: *op.cit.* (1929) pp. 256-270, nn. 16, 39.

¹²⁶⁸ Citado en MANSUELLI, G.: *op.cit.* vol. I, p. 143.

¹²⁶⁹ RUESCH, A (ed.): *Museo Nazionale di Napoli*. Nápoles. s.d. fig. 39. Nº inventario: 6355.

¹²⁷⁰ KLEIN, W.: *Praxitele*. Leipzig. 1898. p. 128, 2.

¹²⁷¹ AMELUNG, W.: *Führer durch die Antiken in Florenz*. Múnich. 1897. nº 51, pp. 36-37.

¹²⁷² SICHTERMANN, H.: "Ganymed" en *LIMC*, vol. IV, 1. pp. 155-169. Para el elenco completo de otras réplicas y variantes del mismo tema. Aquí p. 161.

En su informe Mengs consideraba que una vez se hubiera construido una gran sala en Florencia, sería útil también transportar unas obras de gran tamaño, con la finalidad de que pudieran exhibirse tanto en un lugar espacioso como para *insegnare a Professori Moderni, il modo come si solevano scolpire le opere grandi, perchè conservino il buon effetto da lontano*.¹²⁷³ De estas estatuas *colossali* el propio pintor hizo vaciar dos de ellas para formar parte de su colección, el conocido como *Bárbaro*, cuyo original se conserva hoy en el Palacio Pitti, y la *Tusnelda* de la Loggia dei Lanzi.

En el siglo XVI entre las abundantes posesiones del cardenal Andrea della Valle, en el palacio erigido por éste en el barrio de Sant'Eustachio entre 1517 y 1523¹²⁷⁴, se encontraban las estatuas colosales de cuatro bárbaros, tres de ellas en pórfido y una en mármol, colocadas especulativamente como parejas delante de la galería que se abría al jardín colgante.¹²⁷⁵ De la versión en mármol derivaría el vaciado hoy conservado en la Academia de San Fernando (N71) y el yeso que en el pasado existió en el Albertinum Museum de Dresde, procedentes ambos de la colección de Mengs como se ha señalado.

Vasari¹²⁷⁶, Aldrovandi¹²⁷⁷, Maximilian van Waescaple¹²⁷⁸ o Boissard¹²⁷⁹ admiraron y comentaron los cuatro esclavos cuando estaban en el mencionado palacio cerca de la iglesia de S. Andrea. En el libro de Ulisse Aldrovandi se recogían los numerosos ejemplares de bárbaros prisioneros que aparecían en las fachadas que daban al *cortile* de los palacios nobiliarios o cardenalicios, o en el caso de los fragmentos de cabezas o bustos, en el interior de las galerías o salones junto a los retratos de época imperial o cabezas de tipo ideal.

El incremento cuantitativo de las estatuas en las colecciones a mediados del siglo XVI, motivado por las cada vez más numerosas excavaciones arqueológicas, obligó a exhibirlas en el exterior, en *cortili*, logias, y parques para tal fin dispuestos¹²⁸⁰ y tal iniciativa terminó convirtiéndose en moda con el tiempo. En general, los repertorios de los pequeños anticuarios de la época se hallaban en el interior de las casas privadas, organizadas a la manera de

¹²⁷³ AGU. Filza III, 1771^A, n. 13, citado en BECATTINI, M., BERNARDINI, L., MASTROMATTEI, M., MASTROROCO, M. (ed.): *op.cit.* pp. 347 y ss.

¹²⁷⁴ PERICOLI RIDOLFINI, C.: *Guide rionali di Roma. Rione VIII, S. Eustachio*. Parte II, Roma. 1984, pp. 8 y ss.

¹²⁷⁵ DE LACHENAL, L.: "I Prigionieri Daci dalla collezione Medici-della Valle: Nuove considerazioni archeologico-antiquarie sulle loro vicende tra Roma e Firenze" en *Boboli 90* (Atti del Convegno Internazionale di studi per la salvaguardia e la valorizzazione del giardino) Florencia. 1989. pp. 609-621. Aquí p. 609.

¹²⁷⁶ VASARI, G. *op. cit.* Edición comentada por MILANESI.: vol. IV, p. 579 y ss.

¹²⁷⁷ ALDROVANDI, U.: "Delle statue antiche che per tutta Roma.... si veggono" *op.cit.* pp. 217 y ss.

¹²⁷⁸ HÜLSEN, C. y EGGER, H.: *op.cit.* p. 66. fol. 63.

¹²⁷⁹ BOISSARD, J. J.: *op.cit.* pp. 41 y ss.

¹²⁸⁰ DE LACHENAL, L.: *op. cit.* (1987) pp. 20-21.

antiquaria personales, como objetos de estudio y contemplación para sus propietarios¹²⁸¹. Pero en las colecciones más importantes de Roma las piezas estaban siempre colocadas en el exterior, confirmando pragmáticamente la posición social del dueño sugiriendo a la vez su figura como intelectual y conocedor de la Antigüedad¹²⁸².

De esta manera, y también evidentemente por sus grandes proporciones, los cuatro esclavos estaban colocados en los ángulos del patio, sobre el que se abría una logia decorada con las estatuas colosales femeninas interpretadas como Sabinas, y representaban con espectacular y escenográfica demostración el tema de la *maiestas imperii*, amplificado en las fachadas del mismo patio con una serie de paneles con relieves antiguos que figuraban sacrificios, procesiones y triunfos imperiales¹²⁸³.

Aldrovandi recogía así la existencia de los bárbaros en la posesión de la familia Capranica-della Valle: *In casa di M. Camillo Capranica, che hora si fabbrica; ne la strada de la Valle (...) ¹²⁸⁴ Nel frontispicio della loggia sono duo Re cattivi di profido in pie vestiti con calzoni à l'antica, e ogn'una di queste due statue ha di sotto basi antiche, con scolture, da una faccia, di un che tiene un cavallo per mano; da l'altra una Vittoria alata con un trofeo... A la parte opposita di questi duo prigionieri nel frontispicio, se ne veggono duo altri simili, ma l'uno è di porfido, l'altro è di bianco marmo.*¹²⁸⁵

Efectivamente como atestiguan las crónicas, los dibujos y grabados del momento, los cuatro prisioneros fueron colocados en el interior del *cortile* de dos en dos. La pareja de pórfido, considerada evidentemente más importante que la otra a causa del material y la perfecta ejecución, se situó sobre bases antiguas esculpidas con Dioscuros y Victorias en el frontispicio de la logia. El otro par de bárbaros, el uno de pórfido y el otro de mármol blanco, encontraron emplazamiento en el lado opuesto del patio, encarados a los anteriores, pero sobre pedestales no decorados¹²⁸⁶.

El proyecto del jardín se debió al alumno de Rafael, Lorenzo Lotti, conocido como el Lorenzetto, que según Vasari¹²⁸⁷ se encargó de la organización de toda la colección de antigüedades del cardenal della Valle, procediendo además a la restauración de las obras, suscitando con ello gran admiración entre sus coetáneos. Su intervención sobre los bárbaros

¹²⁸¹ DE LACHENAL, L.: *op.cit.* (1987) p. 21.

¹²⁸² DE LACHENAL, L.: *op.cit.* (1987) p. 22.

¹²⁸³ GASPARRI, C.: "Torso di Barbaro prigioniero" en HOCKMANN, M. (ed.): *Villa Medici. Il sogno di un cardinale*. Catálogo de la exposición. Roma. 1999. pp. 176-177.

¹²⁸⁴ ALDROVANDI, U.: *op.cit.* p. 217.

¹²⁸⁵ ALDROVANDI, U.: *op.cit.* p. 220.

¹²⁸⁶ DE LACHENAL, L.: *op.cit.* (1987) p. 35.

¹²⁸⁷ VASARI/MILANESI.: vol. IV, p. 579. El artista fue solicitado para intervenir también en otras colecciones célebres como la Cesi, Farnese, la del cardenal Ippolito d'Este, etc.

debió limitarse al injerto de cabezas, en mármol blanco, o de otras partes esenciales para su estabilidad sobre los célebres pedestales con trofeos, bárbaros, Dioscuros y Victorias¹²⁸⁸. Las lagunas en brazos y manos aparecen claramente visibles entre las más célebres libretas de apuntes de la Antigüedad de principios del siglo XVI.

Las fuentes literarias encuentran confirmación y aclaraciones en los diseños de la época. Tanto en su espectacular colocación en el palacio della Valle como en la Villa Medici, los bárbaros fueron objeto de un intenso y recurrente interés por parte de los artistas modernos¹²⁸⁹: Amico Aspertini, Dosio, Girolamo da Carpi, Lombard, P. Jacques y más tarde Perrier, entre otros, dejaron recuerdos y reproducciones de ellos.

El dibujo perdido de Marten van Heemskerck en el folio 24 de un cuaderno que podría datarse entre 1532-1536, pero posteriormente grabado por Hieronymus Cock¹²⁹⁰ (fig. 118) en torno a 1553, nos muestran las esculturas en pie sobre altos pedestales y adosadas a pilastras sobresalientes que flanquean la entrada al patio, en posición bastante sobreelevada respecto al espectador, verosíblemente con clara referencia a la colocación de los bárbaros sobre el Arco de Constantino¹²⁹¹.

Algunos dibujos del Codex Berolinensis¹²⁹², además de un boceto según el cuaderno de apuntes de Amico Aspertini conservado en el British Museum, atestiguan sin embargo una situación diferente de aquella que resultaba tras las restauraciones de Lorenzetto, en Aldrovandi y en las reproducciones del *cortile* del palacio arriba mencionadas, y que se explica seguramente con la datación más tardía de tales dibujos.

En la estampa del álbum londinense de Aspertini¹²⁹³, se observan dos bárbaros en primer plano delante del espectador, que Pray Bober propone identificar con los dos situados hoy en los jardines Boboli, privados de los brazos hasta el codo, en pie y cercanos entre ellos, mientras que sobre el fondo aparece un edificio de tres plantas con varias particiones arquitectónicas. El grabado podría datarse después de la estancia romana del artista, que debió visitar el palacio della Valle entre 1535 y 1540.

¹²⁸⁸ DE LACHENAL, L.: *op.cit.* (1989) p. 612.

¹²⁸⁹ GASPARRI, C.: *op.cit.* p. 176.

¹²⁹⁰ Para estas dos láminas ver MICHAELIS, A.: "Römische Skizzenbücher nordischer Künstler des XVI. Jahrhundert.- Die Skizzenbücher M. van Heemskercks" en *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*. 1891, 6. parte II, p. 218 y ss: estatuas A y B, p. 229, nn. 26-27; estatua c, p. 230, n. 46.

HÜLSEN, CH. y EGGER, H.: *op.cit.* vol. II, pp. 56 y ss.; estatuas A y B, pp. 58 y ss., nn. 11-12; estatua C, p. 59, n.23.

¹²⁹¹ DE LACHENAL, L.: *op.cit.* (1987) p. 35.

¹²⁹² HÜLSEN, C.: *Das Skizzenbuch des Giovannantonio Dosio im Staatlichen Kupferstichkabinett zu Berlin*. Berlín. 1933. p. 15, nn. 61-62, lám. XXXIII.

¹²⁹³ BOBER, P.P.: *op.cit.* (1957) p. 88. fig. 123, lám. LI.

El dibujo f.64 del Codex Beroliensis (fig. 119), a pluma, sobre un boceto preparatorio a lápiz y con iluminaciones en gris verdoso¹²⁹⁴ aludiendo a las tonalidades y veteado del material, representa el ejemplar en mármol blanco que actualmente se conserva en el Palazzo Pitti. Este no dispone de ninguna leyenda en la base, como ocurre con otros diseños del mismo Codex, y se alza sobre un pedestal cuadrangular. Se trata también de un bárbaro acéfalo, sin manos ni muñecas, la breve túnica que no cubre las rodillas es diferente de los otros ejemplares, y el manto lleno de pliegues cae desde el hombro izquierdo a través del pecho cubriendo en parte el brazo derecho flexionado hacia el cuerpo y tenido contra el cuerpo pero más arriba que en las otras estatuas¹²⁹⁵. También el dibujo de P. Jacques de 1575 representaría según Capecchi¹²⁹⁶ al bárbaro de mármol copiado por Mengs, por la correspondencia de los mechones. Por el tratamiento de los ojos la investigadora italiana lo fechaba en edad trajana. No era una casualidad que en las dos residencias privadas más importantes erigidas en Roma por los miembros de la familia Capranica-della Valle aparecieran estas estatuas de esclavos, pues entre los repertorios preferidos para la ornamentación de las fachadas de los palacios romanos, o en el interior de las salas de representación de los mismos, las figuras de los bárbaros destacaban rítmicamente entre las paredes con frescos según el gusto *all'antica* difundido sobre todo en esta época¹²⁹⁷.

Sobre la fachada del Palazzo Capranica sabemos que había un fresco ejecutado por Polidoro da Caravaggio, hoy perdido y en parte documentado por un dibujo de la escuela de Taddeo Zuccari, que representaba la ciudad de Roma coronada por la fe, mientras los turcos como prisioneros vencidos la rendían homenaje¹²⁹⁸. Aquí los sucesos históricos contemporáneos se tomaban en clave mítico-alegórica para la decoración palaciega.

En el interior del Palazzo della Valle, en la Sala Grande, se conserva todavía la decoración original sobre las paredes, distribuida mediante cariátides y telamones, algunos de los cuales copiados directamente de los ejemplares del jardín, que sostenían una viga figurada con frescos que recuerdan la escuela rafaelesca¹²⁹⁹. Representa simulaciones arquitectónicas constituidas de ventanas abiertas a paisajes agrestes, con ruinas y encuadradas por pseudo-cariátides y telamones. El fresco se debe al taller de Giulio Romano y entre los personajes al fresco o en relieve, que unían o separaban las series de cuadros a lo largo de las paredes,

¹²⁹⁴ HÜLSEN, CH.: *op.cit.* (1933) p. 31, n.150, lám. LXXXV.

¹²⁹⁵ DE LACHENAL, L.: *op.cit.* (1987) pp. 36-37.

¹²⁹⁶ CAPECCHI, G.: "Barbaro prigionero" en CAPECCHI, G. (ed.): *Palazzo Pitti. La regia rivelata*. Catálogo de Exposición. Florencia. 2003. p. 592.

¹²⁹⁷ DE LACHENAL, L.: *op.cit.* (1987) pp. 17-20.

¹²⁹⁸ DE LACHENAL, L.: (1987) p. 19 nota 49.

¹²⁹⁹ PIRZIO BIROLI STEFANELI, L.: *Palazzo della Valle. La collezione di antichità e il menologium rusticum Vallense*. Roma. 1976.

encontramos también prisioneros del tipo de los Dacios¹³⁰⁰, incluidos en un preciso programa de propaganda política que miraba, claramente, a la exaltación de Francisco I de Francia, según un gusto *all'antica* convertido en genérico y ya lejano del originario espíritu humanístico que había relacionado a los prisioneros bárbaros en sentido arquitectónico-decorativo.

El uso de estatuas de prisioneros y sus representaciones componiendo grupos alusivos a la potencia de Roma y a los triunfos del imperio, con obvia alusión a las situaciones actuales, era una tipología fija en las grandes colecciones romanas a partir del Cinquecento, y ejemplares de ellos se encontraban en los repertorios del cardenal Cesi, en el palazzo Colonna, en los Horti Farnesiani, en la Villa Borghese, en la Mattei, etc.¹³⁰¹

La venta de toda la colección della Valle a Fernando de Medici tuvo un valor de 15.564 ducados, y se tasaban los *quattro re pregionioni* en dos mil ducados¹³⁰², lo que nos hace pensar en la importancia que éstos tenían a ojos de sus coetáneos. El cardenal había ofrecido el precio más alto entre todos los posibles compradores, asegurándose así la posesión de todo el lote. Un documento de 1584 afirma que las ciento setenta piezas que lo constituían habían pasado a la propiedad del prelado¹³⁰³, y en parte habían sido ya trasladadas a su villa sobre el Pincio.

Un inventario posterior, del veintidós de junio de 1598¹³⁰⁴, conservado en el Archivio di Stato de Florencia y publicado por Boyer¹³⁰⁵, certifica la colocación de las piezas en el interior de la nueva residencia según el gusto, o la moda, que no era diferente de aquella ya observada para otras colecciones romanas casi contemporáneas. Los bárbaros que a nosotros nos interesan se exhibían en las fachadas del palacio Medici, colocadas en parejas de dos, *su lor piedistalli che puosono in terra*, es decir apoyaban directamente sobre la tierra y no en lo alto como habían estado en la casa de della Valle. En el lado *verso la Ternita*, es decir en la parte que daba a la iglesia de Trinità dei Monti se situaron las dos piezas en pórfido y los otros dos miraban hacia la Piazza del Popolo¹³⁰⁶.

¹³⁰⁰ JOUKOVSKI, F.: "L'empire et les barbares dans la Galerie François Ier." en *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*. L. 1. 1988, pp. 7-28. Aquí pp. 9-11.

¹³⁰¹ GASPARRI, C.: *op.cit.* pp. 176-177.

¹³⁰² DÜTSCHKE, H.: *op.cit.* (1875) p. 5, subnº 7. GOTTI, A.: *Le Gallerie ed i Musei di Firenze*. Florencia. 1875. p. 306

¹³⁰³ DE LACHENAL, L.: *op.cit.* (1987) p. 39

¹³⁰⁴ ASF. Miscellanea 587. Inventario sin numerar.

¹³⁰⁵ BOYER, F.: *op.cit.* (1929) pp. 256 y ss.

¹³⁰⁶ BOYER, F.: *op.cit.* (1929) pp. 264-265, nn. 184-185 y 201-202.

Para esta colocación no se dispone de documentación a nivel ilustrativo, si se exceptúa un grabado de Vaccaro¹³⁰⁷ en el que se confirma la reparación de las manos y los antebrazos que faltaban en los cuatro ejemplares, según el concepto de *instauratio* de la Antigüedad que se había difundido a lo largo del siglo XVI.

En estas estatuas es interesante observar como de una primera fase de uso funcional esencialmente arquitectónico-decorativo, hacia finales del siglo, se pasó a un papel esencialmente de parada, o al menos tendente a exaltar todavía más la figura de su propietario, como ciudadano y miembro eminente y en cuanto cardenal de aquella Roma heredera por medio de la Iglesia, de los antiguos fastos imperiales y embebida de la cultura humanista, que a finales del Cinquecento, se glorificaba por una parte de haber superado la crisis de la Reforma aludiendo por otra parte al hecho de haber frenado, al menos en parte, el avance de los turcos en los Balcanes, asimilando idealmente en la iconografía a los prisioneros bárbaros del mundo clásico, (no reconocidos entonces como Dacios), con todos sus enemigos, de los infieles musulmanes a los protestantes¹³⁰⁸.

En el siglo XVII sin embargo parece que decayó el gusto por el tema de los bárbaros y sólo nos encontramos con el grabado de Perrier¹³⁰⁹ (fig. 119) en el que muestra al esclavo en mármol blanco, completo en todas sus partes, restaurado como aún hoy lo está y con la inscripción *captivus in hortis Mediceis*.

En el siglo XVIII el interés comenzó de nuevo a recobrase, quizás como consecuencia de las primeras investigaciones critico-anticuarias por parte de estudiosos o eruditos como Valesio, o más tarde Winckelmann. Se pretendía identificar dichas figuras como antiguos reyes extranjeros de regiones tradicionalmente adversas a Roma como Tracia, Armenia o Numidia por ejemplo, según lo que se podía recavar de algunas fuentes literarias, y se intentaba vincular estos ejemplares a un ámbito geográfico o a un determinado momento histórico¹³¹⁰. Esto se circunscribía dentro de la gran exigencia de clasificar e interpretar la Antigüedad que fue característica de todo el siglo XVIII.

Más adelante, en el ambiente del nuevo fenómeno de desmembración de muchas colecciones romanas y de la consiguiente dispersión de las esculturas que las componían, también la de la villa Medici, como se ha visto, fue progresivamente trasladada a Florencia entre 1770 y 1788 con el formal beneplácito de F. A. Visconti, entonces comisario pontificio de las antigüedades de Roma. Un inventario de 1788 recuerda entre las últimas piezas a retirar de la Villa *i quattro*

¹³⁰⁷ VACCARO, L.: *op.cit.*

¹³⁰⁸ DE LACHENAL, L.: (1989) p. 615.

¹³⁰⁹ PERRIER, F.: *op. cit.* lám. 16.

¹³¹⁰ DE LACHENAL, L.: (1989) p. 616.

Re prigionieri, tres de ellos de pórfido, que habrían sido, según Visconti, inferiores en calidad a los del *Casino Borghesiano*, e tanto in detta villa quanto nel Campidoglio rimangono in Roma migliori statue, lavorate nel porfido (...) ¹³¹¹ Es posible que con esta afirmación Visconti intentara despreciar a posteriori el patrimonio anticuario de la Villa, que no se había querido, o podido, conservar en la ciudad de Roma ¹³¹².

En una “*nota dimostrativa dei lavori*” se recuerda que entre noviembre de 1787 y julio de 1792 se encargaron trabajos de restauración al escultor florentino Francesco Carradori, que tenía su propio estudio en Boboli, donde se mencionan dos bárbaros en pórfido y uno en mármol blanco. La intervención sobre éstos se concluyó el quince de marzo de 1793 ¹³¹³, mientras que el tercer ejemplar en pórfido, gravemente dañado quizás durante el transporte desde Roma, no debió ser tomado más en consideración.

La pareja en pórfido, encontró una nueva sede, sobre las mismas basas decoradas que tenía en Villa Medici con Dioscuros y Victorias portadoras de triunfos, en la entrada de los jardines de Boboli. Estas fueron colocadas allí, según Dütschke y Lanzi ¹³¹⁴, después de 1810, tras la dominación francesa.

El bárbaro en mármol blanco fue colocado más tarde, en la Sala Castagnoli del Palazzo Pitti ¹³¹⁵. Mientras que para De Lachenal éste se colocó allí sólo después de 1828, ya que en el volumen de Inghirami ¹³¹⁶ de dicho año no se lo mencionaba, Capecchi ¹³¹⁷ opina por su parte que el esclavo ya se hallaba allí antes de 1823, como lo demuestra el que estuviera incluido en la *Collezione dei disegni di nuove fabbriche e ornati* de Cacialli ¹³¹⁸.

En cuanto al estado de conservación del ejemplar en mármol son añadidos la parte inferior desde las rodillas hacia abajo, la mitad del ropaje, los dedos y casi toda la cara. La figura descansa sobre ambas piernas, sólo la rodilla izquierda está algo flexionada, y las manos apoyan una sobre otra junto al cuerpo sin ataduras. La parte posterior de la estatua está sin

¹³¹¹ CRISTOFANI, M.: “La collezione di sculture classiche” en BERTI, L. (ed.) *Gli Uffizi. Catalogo generale*. Florencia. 1979. p. 1088. VV.AA.: *Documenti inediti*, *op.cit.* p. 81.

¹³¹² DE LACHENAL, L.: (1989) p. 616, nota 32.

¹³¹³ ASN. SFF, G. 2043, f. 45, ins. 91, citado en DE LACHENAL, L.: (1989) p. 616.

¹³¹⁴ DÜTSCHKE, H.: *op.cit.* (1875) vol. II, p. 34, nn. 69-70.

¹³¹⁵ DE LACHENAL, L.: (1987) *op.cit.* pp. 101 y ss. DÜTSCHKE, H.: *op.cit.* (1875) vol. II, pp. 5-6 n° 7, y pp. 32 y ss. nn. 69 y 70.

¹³¹⁶ INGHIRAMI, F.: *L’Imperiale e reale Palazzo Pitti*. Fiesole. 1828, citado por LACHENAL, L. *op.cit.* (1987) p. 101.

¹³¹⁷ CAPECCHI, G.: *op.cit.* (2003) p. 592.

¹³¹⁸ CACIALLI, G.: *Collezione dei disegni di nuove fabbriche e ornati fatti nella Regia Villa del Poggio Imperiale, Parte Prima. Parte Seconda dell’opera architettonica di Giuseppe Cacialli la quale contiene i disegni dei nuovi ornamenti aggiunti e da aggiungersi all’I. e R. Palazzo Pitti*. Florencia. 1823.

trabajar¹³¹⁹. El personaje viste un chitón ajustado a la cintura que llega hasta la rodilla, con manga corta y un manto sobre el pecho recogido con una fibula sobre el brazo izquierdo. La cabeza ligeramente inclinada hacia adelante es barbada y sigue el tipo de los llamados dacios del tiempo de Trajano. El cabello dividido a la mitad por una raya central se ondula algo hacia las puntas de un modo parecido, según Dütschke¹³²⁰, a la *Tusnelda* de la Loggia dei Lanzi. Quizás el propio Mengs observó también alguna semejanza entre las dos esculturas que le llevó a copiarlas y considerarlas como una pareja.

Respecto a la procedencia de dichas estatuas colosales se mantienen hasta el momento dos hipótesis que no se excluyen la una a la otra: una sostiene que se encontraron durante las excavaciones realizadas por el cardenal Andrea della Valle entre 1525 y 1526 en el área de las termas de Agripa *alla Ciambela*¹³²¹, no lejos del lugar donde Lorenzetto había construido su palacio. La otra lleva explícitamente a los hallazgos realizados por Antonio da Sangallo el joven después de 1507, por voluntad del mismo cardenal, en la parte nordeste del foro de Trajano, cerca de la iglesia de Santa Maria de Loreto.¹³²²

Estas dos propuestas podrían no estar en contradicción como se ha señalado, sobre todo si se tiene en cuenta la diversidad del material con que las estatuas fueron realizadas, y que harían presuponer, dos diferentes talleres artísticos y también dos destinos diversos. Según Gasparri¹³²³ el esclavo en mármol y otras piezas en dicho material y algunas más grandes en mármol *pavonazzetto*, debían decorar un gran complejo monumental inaugurado en 112 d.C. en el Foro de Trajano, donde estas estatuas pudieron decorar, quizás alternando con paneles con armas o clipeos decorados, la fachada de la Basílica Ulpia¹³²⁴, el propileo de ingreso, así como la zona cercana a los pórticos.

Gasparri opinaba que por su parte las tres réplicas en pórfido provenían sin embargo de un monumento diferente de edad imperial, hasta ahora no identificado con certeza. Los datos disponibles sobre su procedencia orientan hacia dos posibilidades: el área de la parte trasera del Panteón, ocupada por las Termas de Agripa o la zona del Foro Trajano junto a la iglesia

¹³¹⁹ PINKERNEIL, J.: *Studien zu den trajanischen Dakerdarstellungen*. (tesis doctoral) Friburgo. 1983. p. 188, nota 549.

¹³²⁰ DÜTSCHKE, H.: *op.cit.* (1875) p. 6.

¹³²¹ VACCA, F.: *Memorie di varia antichità trovate in diversi luoghi della città di Roma scritte da Flaminio Vacca nell'anno 1594*. Roma. 1704. n. 53. LANCIANI, R.: *op.cit.* vol. I. pp. 221 y 235;

HÜLSEN, C.: *Die Thermen des Agrippa*. Roma. 1910. pp. 34 y ss.

¹³²² LANCIANI, R.: *op.cit.* vol. I. p. 143.

¹³²³ GASPARRI, C.: *op.cit.* p.176.

¹³²⁴ También Pirro Ligorio consideraba la Basílica Ulpia como el lugar del que procedían estas estatuas. LIGORIO, P.: *Libro Di M. Pyrrho Ligori Napolitano, Delle Antichità Di Roma: nel quale si tratta de' circi, theatri, & anfiteatri. Con le Paradosse del medesimo auttore: quai confutano la commune opinione sopra varii luoghi della città di Roma*. Venecia. 1553. XIII, B7 en CIL VI 1, 1721. Citado en GASPARRI, C.: *op.cit.* p. 535.

de Santa Maria in Loreto. La zona a espaldas del Panteón, tangente también al área ocupada por el *porticus* anexo al teatro de Pompeyo, sufrió un gran programa de renovación en tiempo de Adriano, según un diseño ya delineado por Trajano y que vio en primer lugar la nueva construcción del Panteón.

Delbrueck¹³²⁵ circunscribía la datación de tales colosos entre la edad trajana y la adrianea, correspondiendo en efecto a la segunda y más importante fase de restauración del Panteón, en torno al 110 d.C. y que debió extenderse también a las termas de Agripa y a toda el área circundante del Campo Marzio.

Parece ser que en un extremo del Campo Marzio se encontraban numerosos talleres de escultores y *scalpellini* dedicados a los trabajos y acabado de los mármoles, preferiblemente blancos, aunque también de color, para el nuevo centro monumental de la ciudad durante toda la época imperial¹³²⁶. Estos *ateliers* urbanos que se situaban en particular en la zona comprendida entre la antigua *via Recta*, la actual Corso Vittorio y el área de las Termas de Agripa, podrían haber producido muchos colosos marmóreos allí encontrados y destinados verosímelmente a fábricas diferentes¹³²⁷.

Igualmente de grandes proporciones y con una procedencia análoga era la conocida como *Tusnelda*, que también interesó a Mengs para vaciarla en yeso (N72). Desde el siglo XVI formaba un grupo con otras cinco estatuas femeninas colosales, en el patio del palacio della Valle, y fueron bautizadas por Aldrovandi¹³²⁸ como *Sabinas*, denominación que es aceptada hasta hoy excepto para la escultura que nos ocupa, que como veremos más adelante se ganó un apelativo propio con el paso del tiempo. La *Tusnelda* es además de diez a quince centímetros más pequeña y realizada en un mármol diferente a las otras sabinas, pareciendo tener otra función y presentación¹³²⁹, si bien no muy lejana de las otras.

Las investigaciones, nuevas excavaciones y restauraciones realizadas en Roma en los años noventa en el Foro de Trajano, han contribuido a aclarar y a dar un nuevo impulso a la problemática de la colocación de las estatuas de los conocidos como Dacios, en torno a los pórticos o en la basílica Ulpia¹³³⁰. Sin embargo no han podido arrojar luz sobre la posibilidad de que las figuras femeninas como la *Tusnelda* hubieran estado colocadas allí.

¹³²⁵ DELBRUECK, R.: *op.cit.* p. 47.

¹³²⁶ PELLEGRINI, A.: "Scavi di Roma" en *Bullettino dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica*. 1859. pp. 68-70. LANCIANI, R.: *op.cit.* vol. II. p. 9; GNOLI, U.: *Marmora Romana*. Roma. 1971. p. 23 n. 6; DE LACHENAL, L.: (1987) *op.cit.* pp. 104, 111 y 112, nota 21 y p. 114.

¹³²⁷ DE LACHENAL, L.: (1987) *op.cit.* p. 44.

¹³²⁸ ALDROVANDI, U.: *op.cit.* p. 218.

¹³²⁹ GASPARRI, C.: *op. cit.* (1979) Aquí p. 535.

¹³³⁰ LA ROCCA, E., UNGARO, L., MENEGHINI, R. y MILELLA, M.: *I luoghi del consenso imperiale. Il Foro di Augusto e il Foro di Traiano*. Catálogo de la Exposición. Roma. 1995. Aquí UNGARO, E.: pp.

El hallazgo de una estatua esbozada de un dacio en la cantera de mármol de Docimium, en Grecia oriental, hace verosímil la hipótesis de un trabajo del mármol dentro de la cantera misma y después una sucesiva adaptación y acabado que debían ser efectuados a su llegada a Roma. La hipótesis es válida desde el hecho que algunas estatuas del Foro de Trajano presentan signos de una reelaboración que haría posible pensar en una adaptación de la estatua para la sede definitiva. También las estatuas de la Loggia dei Lanzi presentan signos de reelaboraciones y readaptaciones en la parte inferior que podría sugerir una situación análoga¹³³¹.

Esta escultura, de más de dos metros y medio de alto, representa una mujer joven en actitud de profundo dolor. La figura está en pie, con la pierna izquierda cruzada por delante de la derecha, la posición producto de la concentración y el pesar no parece cómoda, expresando la aflicción de la mujer. El brazo izquierdo está flexionado a la altura del pecho y sujeta el codo del brazo derecho también plegado en cuya mano apoya la cabeza inclinada hacia abajo. La cara es oval alargada, con la boca bien modelada en un mentón redondeado, la frente no es muy espaciosa, los ojos aparecen enmarcados por unas cejas finas y la nariz está casi totalmente restaurada. Toda la superficie de la cara fue ya reelaborada en el siglo XVI y son visibles las trazas del instrumento que fue utilizado para ello.

Los largos cabellos divididos en el centro de la frente, enmarcan la cara en dos bandas voluminosas y onduladas. Dos rizos escapan de su lugar contribuyendo a acrecentar la impresión de una diversidad de origen y de una clase baja, indicada también por su vestimenta y que contrastan con los rígidos y artificiosos peinados típicos de las mujeres romanas en época de Adriano y Trajano¹³³². Las vestiduras son ligeras, sin mangas, ceñidas en la cintura y sujetas a los hombros a través de botones circulares. Un manto cae en fluidos pliegues a lo largo de los costados y rodea el brazo izquierdo. El vestido largo hasta los pies deja al descubierto un pecho, acentuando así aún más la desesperación y la angustia de la figura, en la que la parte posterior de la escultura está menos trabajada.

En comparación con las imágenes reproducidas con interés documental sobre los monumentos de época imperial se ha sostenido, probablemente con razón, su pertenencia a alguna estirpe germana, o en relación con alguna de ellas. La forma de la vestidura es

152 y ss.; UNGARO, L.: "Il Foro di Traiano: la decorazione architettonico-scultorea" en *Archeologia Laziale*, XII, 1995, 1, pp. 151-158.

¹³³¹ GIUSTI, G. (ed.): *Le statue della Loggia della Signoria a Firenze. Capolavori restaurati*. Florencia. 2002. p. 31.

¹³³² GIUSTI, G. (ed.): *op.cit.* (2002) pp. 28- 31.

comparable con algunos detalles de imágenes en monedas¹³³³ y entre los relieves de las provincias o *Nationes* de la Basilica Neptuni, donde sobre todo dos figuras ofrecen material de comparación, por las vestiduras y el cabello cayendo en mechones¹³³⁴

También la forma particular del calzado, cerrado sobre el dorso del pie y con tiras cruzadas, es similar a la de los dacios de la columna y foro de Trajano¹³³⁵. La relación con los prisioneros de los pórticos de Trajano nace de la parecida cualidad monumental de las figuras, los “*captivi*” además fueron concebidos para sucederse en serie. Otra posibilidad es que la figura formase parte de un monumento o trofeo, como por ejemplo ocurre en los sarcófagos en los que parejas de esposos bárbaros colocados junto a un trofeo de armas, representan patéticamente la derrota de una stirpe como conclusión de la batalla que se desarrolla en la parte principal del sarcófago¹³³⁶.

Tusnelda sigue la tipología de la Ifigenia preparada para el sacrificio, representada en el relieve de un pequeño altar redondo, el “Ara de Cleomenes”¹³³⁷ del siglo I. a.C. (fig. 120), conservada en los Uffizi y que copia un prototipo griego del siglo IV a.C. Se advierte también similitud con la hermana de Meleagro que se lamenta por la muerte de éste en el relieve del sarcófago romano de dicho tema de finales del siglo II d.C. conservado en la Villa Albani (fig. 121)¹³³⁸. No existen hasta hoy otras réplicas de esta estatua y el paralelo más inmediato por sus dimensiones, tipología e iconografía son los Dacios realizados en pórfido y mármol blanco, presentes también en la colección della Valle, como se ha señalado.

Después del abandono de la antigua denominación de Sabina, Veturia o Medea¹³³⁹, el aspecto melancólico le sirvió el apelativo de Tusnelda adjudicado por Göttling¹³⁴⁰ en 1841. Tusnelda era la esposa del jefe de los queruscos llamado Hermann o Arminio, bajo cuyo mandato las tribus germanas aniquilaron en el año 9 d.C. a tres legiones del ejército romano. El año 15 d.C. Germánico, ayudado por la traición de Segestes, padre de Tusnelda, lanzó una ofensiva contra dicho pueblo e hizo prisionera a ésta, que se encontraba embarazada, junto con otros

¹³³³ TOYNBEE, J.M.C.: *The Hadrianic School*. Cambridge. 1934. pp. 9-91. Aquí, p. 9, citado por CAPECCHI, G.: *op.cit.* (1975). p. 172.

¹³³⁴ TOYNBEE, J.M.C.: *op.cit.* láms. XXXIV, I y XXXVI, 5, citado por CAPECCHI, G.: *op.cit.* (1975) p. 172.

¹³³⁵ AMELUNG, W.: *op.cit.* p. 11.

¹³³⁶ HAMBERG, P.G.: *Studies in Roma Imperial Art*. Uppsala. 1945. láms. 39-41, citado por CAPECCHI, G.: *op.cit.* (1975) p. 172.

¹³³⁷ MANSUELLI, G.: *op.cit.* vol. I, pp. 145-146.

¹³³⁸ ROBERT, K. y otros: *Die antiken Sarkophagreliefs*. Berlín. 1890-1999. vol. III, 2, n°. 278. BOBER, P.P. y RUBINSTEIN, R.O.: *op.cit.*

¹³³⁹ MILCHHOFFER, A.: “Die Befreiung des Prometheus ein Fund aus Pergamon” en *Zu Winckelmannsfeste der archaologischen Gesellschaft zu Berlin*. 1882, n° 42, p. 37.

¹³⁴⁰ GÖTTLING, C.: “De Signis Thusneldae et Thumelici” en *Annali dell’Istituto di Corrispondenza Archeologica*, 1841, n° 13. pp. 58-61.

nobles queruscos. En el desfile triunfal del emperador romano, el 17 d.C., Tuscelda con su hijo nacido en cautividad, formaban parte del cortejo¹³⁴¹.

Tácito y Estrabón son las fuentes escritas principales para ilustrar dicho suceso. Tácito narraba el momento en que había sido apresada y destacaba su valentía: *Estaban en el grupo algunas mujeres nobles, entre ellas la que era a un tiempo esposa de Arminio e hija de Segestes; tenía más el ánimo de su marido que el de su padre, y ni se rebajó a llorar ni pronunció una palabra de súplica, permaneciendo con las manos cruzadas bajo el pliegue de su vestido y mirando a su vientre grávido.*¹³⁴² Esta descripción podría encajar en parte con la mirada circumspecta dirigida hacia abajo de la escultura conservada hoy en la Loggia dei Lanzi.

Por su parte Estrabón recogía el momento del desfile de esclavos en la Roma de Germánico: *Pero todos ellos recibieron su castigo y proporcionaron al joven Germánico un brillantísimo triunfo, en el cual desfilaron cautivos sus más distinguidos varones en compañía de sus esposas: Segismundo, hijo de Segestes, rey de los queruscos, y su hermana, la esposa de Arminio- aquél que lideraba a los queruscos cuando la traición a Quintilio Varo y que aún ahora dirige la guerra- de nombre Tuscelda, y a su hijo de tres años Tumelico (...).*¹³⁴³

Como en el caso del *Bárbaro* conservado hoy en el palacio Pitti los dibujos y descripciones antiguas nos permiten conocer el estado en el que se encontraba en determinados momentos, así como su ubicación y sucesivas restauraciones. Un gran número de dibujos del siglo XVI permiten constatar que la *Tuscelda* junto a las *Sabinas* se exhibían, antes de mediados de siglo, en el palacio della Valle, ya completadas con las cabezas que se ven actualmente, mientras que todavía les faltarían las restauraciones de manos y brazos.

Las esculturas de las *Sabinas* sufrieron relevantes reintegraciones durante los siglos XVI y XVII¹³⁴⁴, así como reelaboraciones y adaptaciones, sobre todo en las cabezas, brazos y manos, y en algunos casos en los pies. En el siglo XVI, cuando se encontraron algunas de ellas no debían tener cabezas, y según la práctica común se las incorporaron cabezas antiguas de diversa procedencia.

¹³⁴¹ LANKHEIT, K.: "Karl von Piloty Thusnelda im Triumphzug des Germanicus" en *Bayerische Staatsgemäldesammlungen Künstler und Werke*, nº 8, pp. 8- 38. Aquí p. 8.

¹³⁴² CORNELIO TACITO: *Anales*. Introducción, traducción y notas de José L. Moralejo. Madrid. 1984. p. 98. Libro I, 57, 4-5.

¹³⁴³ ESTRABÓN: *Geografía*. Traducción y notas de José Vela Tejada y Jesús Gracia Artal. Madrid. 2001. pp. 231-232. Libro VII, 1.

¹³⁴⁴ ROANI VILLANI, R.: "Considerazioni sulla storia dei restauri delle Sabine e del gruppo di Menelao e Patroclo" en GIUSTI, G. (ed.): *op.cit.* (2002) pp. 35-51. Aquí. p. 36.

Como en el caso anterior, el dibujo de Heemskerck (ver fig. 118), grabado por Hieronymus Cock unos años más tarde, junto a otros datos, permitieron a Michaelis¹³⁴⁵ y Hülsen¹³⁴⁶ la reconstrucción de la presentación de la colección, descubriendo la posición de seis de las estatuas colosales, parcialmente visibles en el grabado¹³⁴⁷, en el que la *Tusnelda* estaría en el primer nicho de la izquierda¹³⁴⁸. Los cuatro bárbaros aparecen en el mismo grabado, a la entrada del patio los dos de pórfido y enfrente el otro de pórfido y el de mármol blanco, como se ha comentado.

En 1541 Enea Vico reproducía la *Tusnelda* y a la conocida como *Agripina Minor* en un grabado (fig. 122), en el que se las representaba en el estado en que se hallaban en aquel momento, sin brazos ni manos, y en el caso de la *Tusnelda* sin la mano derecha.¹³⁴⁹ Antes de 1532, es decir antes de que Heemskerck la dibujara por primera vez, la escultura debió ser restaurada, como muestra más claramente la stampa de Vico, con reelaboraciones en la cabeza, la punta y el lado izquierdo de la nariz, los mechones del cabello sobre la frente, la coronilla, el antebrazo izquierdo con el hombro y parte del plegado del ropaje correspondientes, el pezón izquierdo, el dedo de la mano izquierda y algunos pliegues de la túnica¹³⁵⁰. Otro grabado de Cavalleriis¹³⁵¹ (fig. 123), con la inscripción: “*Sabinae statua marmorea in aedibus Capranicae*”, nos mostraba el estado de la escultura mientras se encontraba en la colección Capranica-della Valle.

Un pasaje de Vasari permite individualizar a Lorenzetto, que en aquellos años trabajaba en el palazzo della Valle, como uno de los responsables de la restauración: (...) *di sopra nelle dette nicchie pose alcune statue pur antiche e di marmo, le quali sebbene non intere per essere quale senza testa, quale senza braccia, ed alcuna senza gambe, ed insomma ciascuna con qualche cosa meno, l'accomodò nondimeno benissimo, avendo fatto rifare a buoni scultori tutto quello che mancava...*¹³⁵².

En el momento de la compra por el cardenal Medici, en 1584, éstas costaron dos mil ducados. El precio y estado de conservación está anotado en el *Inventario delle Figure del Marchese Sig. Agnolo di Capranica*: (...) *Le cinque Sabine, alte palmi 12, li mancano le braccia; un*

¹³⁴⁵ MICHAELIS, A.: *op.cit.* n° 6, pp. 218 y ss.

¹³⁴⁶ HÜLSEN, C. y EGGER, H.: *op.cit.* pp. 56 y ss.

¹³⁴⁷ GASPARRI, C.: *op.cit.* (1979) p. 525.

¹³⁴⁸ GASPARRI, C.: *op.cit.* (1979) p. 526.

¹³⁴⁹ “*Tusnelda*” y “*Sabina*” publicados en *The illustrated Bartsch, Italian Masters of the Sixteenth Century*. Nueva York. 1985, vol. XXX. p. 59, n° 42.

¹³⁵⁰ DÜTSCHKE, H.: *op.cit.* (1878) p. 256.

¹³⁵¹ CAVALLERIIS: *op.cit.* (1585) vol. I, lám. 80.

¹³⁵² VASARI, G.: *op.cit.* “*Vita di Lorenzetto*”, p. 686.

altra Sabina nel nichio (posiblemente la Tusnelda) *le manca un braccio*. 2000¹³⁵³. Ni la colocación, ni la conservación parece por tanto que el tres de octubre de 1584, hubieran sufrido ningún cambio respecto a la situación ilustrada en las imágenes precedentes.

Las cinco *Sabinas* junto a la *Tusnelda* se colocaron en Villa Medici que se convirtió en una de las metas fijas de los amantes y curiosos de la Antigüedad y estaban asentadas brevemente en el *Inventario delle Masseritie*¹³⁵⁴ de junio de 1598 con los números 75 a 80: *Sei Statue di marmo maggior del naturale vestite dette Sabine*. Poco después eran representadas en una pequeña estampa de Laurus¹³⁵⁵, con el nº 3 y la leyenda: *Sabine dentro le logge*¹³⁵⁶. A poca distancia temporal uno de otro Girolamo Franzini¹³⁵⁷ (fig. 124), Jan de Bisschop¹³⁵⁸ (fig. 125), François Perrier¹³⁵⁹ (fig. 126) y Carl Dalen¹³⁶⁰ presentaron las imágenes de la *Tusnelda* y dos *Sabinas* ya restauradas en manos y brazos, lo que nos hace suponer que se les añadieron los brazos, manos, pies y parte de las vestiduras probablemente al tiempo de ingresar en la colección Medici y antes de disponerse en la *loggia* de la villa en Trinità dei Monte. También Falda¹³⁶¹ en 1638 en uno de los grabados de su serie *Fontane di Roma* mostraba la fachada de la logia de villa Medici, donde se podían ver en aquel momento las seis estatuas.

Si las readaptaciones e integraciones de las cabezas antiguas hacen referencia a un taller romano, se puede conjeturar que la restauración de las extremidades mutiladas se pueden atribuir a escultores florentinos que en aquellos años estaban en activo en Roma al servicio de los Medici en el ámbito de la residencia granducal, encargados de restaurar las piezas de la extraordinaria colección de antigüedades que allí se conservaba¹³⁶².

La representación de la *Tusnelda* más interesante del siglo XVII es un boceto atribuido a Rubens fechado en torno a 1622 (fig. 127). En el dibujo del artista flamenco son visibles en el centro un hombre y una mujer, identificables como el cardenal La Rochefoucauld y Maria de Medici, en el acto de recibir una rama de olivo que les ofrece otro personaje a la izquierda del

¹³⁵³ GOTTI, A.: *op.cit.* (1875) p. 362, citado por CAPECCHI, G.: *op.cit.* (1975) p. 170.

¹³⁵⁴ *Inventario delle Masseritie ed altre robbe che si trovano nel Palazzo et Giardino del S^{mo} Granduca di Toscana alla Ternità de Monti*. en BOYER, F.: *op.cit.* (1929) pp. 259 y ss.

¹³⁵⁵ LAURUS, J.: *Roma vetus et nova*. Roma. 1612. nº 40.

¹³⁵⁶ Citado por CAPECCHI, G.: *op.cit.* (1975) p. 170.

¹³⁵⁷ FRANZINI, G.: “Statua porfiritea (Thusnelda)” recogido en *Icones Statuarum Antiquarum Urbis Romae*. Roma. 1589.

¹³⁵⁸ Reproducidas en VAN GELDER, J. G. y JOST, I.: *Jan de Bisschop and his Icones e Paradigma: Classical Antiquities and Italian Drawings for Artistic Instruction in Seventeenth Century Holland*. Doornspijk. 1985. láms. 43 a 45.

¹³⁵⁹ PERRIER, F.: *op.cit.* láms. 76,78,79.

¹³⁶⁰ DALEN, C.: *Statuae Antiquae*. s.l. 1700. láms. 76,78,79.

¹³⁶¹ FALDA, G.: *Le fontane di Roma*. Roma. 1683. vol. III, lám. 9.

¹³⁶² Para este argumento ver SALADINO, V.: “Sculpture antiche per la reggia di Pitti” en *Magnificenza alla corte dei Medici. Arte a Firenze alla fine del Cinquecento*. Catálogo de la exposición. Milán. 1997. pp. 310-319.

que sólo se ve el brazo; a la derecha completa la composición la figura de una mujer que copia la *Tusnelda* de propiedad Medici. A pesar de que en la parte inferior de la hoja está escrito el número “658” y debajo “van dijk” el dibujo viene siendo habitualmente atribuido a Rubens¹³⁶³.

En el siglo XVIII Francesco Carradori se hacía responsable del estado de conservación de todas las estatuas de villa Medici, y realizaba también algunos trabajos en ellas como rehacer labios y rizos, repegar algún dedo, integrar con *taselli* las pérdidas en las vestimentas y patinarlas¹³⁶⁴. Después del traslado a Florencia en 1787, las seis estatuas permanecieron cerca de dos años en el estudio del escultor, antes de la colocación definitiva en la Loggia dei Lanzi en 1789.¹³⁶⁵

De la memoria y descripciones redactadas por Carradori¹³⁶⁶, en las que se recogen las restauraciones efectuadas sobre las seis “*statue di femmine sacerdotesse*”, se deduce que el escultor sólo realizó en ellas intervenciones de poca importancia. Según Capecchi¹³⁶⁷ había sido además responsable de la instalación de las estatuas en la Loggia dei Lanzi en Florencia, recubriendo además el plinto original con lastras rectangulares de mármol.

Si no se equivoca una noticia del *Firenze antica*¹³⁶⁸ dichas estatuas *furono nel 1789 aggiunte internamente altre statue e i due Leoni di marmo. (...) Nella facciata interna di questa Loggia si osservano pure altre sei antiche statue colosali di femmine collocate sopra sei gran basi; erano ancor queste nel Portico del sopradetto Real Palazzo a Roma e di colà furono trasportate: rappresentano al dire del Rossi, alcune Sabine Sacerdotesse di Romolo.*

Entre 1973-1974 las esculturas de la Loggia dei Lanzi volvieron a restaurarse¹³⁶⁹, realizándose una limpieza superficial y consolidación de restauraciones anteriores y en el año 2000 se intervino de nuevo en la *Tusnelda* para limpiarla¹³⁷⁰.

Estas dos estatuas colosales, el *Esclavo* en mármol blanco y la conocida como *Tusnelda*, debieron impresionar a Mengs, que las vació para su propia colección y que como se ha señalado quizás pudo relacionarlas como pareja y ver alguna analogía entre ellas, como

¹³⁶³ LUGT, F.: “Notes sur Rubens” en *Gazette des Beaux Arts*, LXVII, 2. 1925, pp. 179-202.

¹³⁶⁴ ROANI VILLANI, R., y CAPECCHI, G.: *op.cit.* (1990) pp. 129-189.

¹³⁶⁵ ROANI VILLANI, R.: *op.cit.* (2002) p. 45.

¹³⁶⁶ ROANI VILLANI, R., y CAPECCHI, G.: *op.cit.* (1990) pp. 129-189.

¹³⁶⁷ CAPECCHI, G.: *op.cit.* (1975) p. 170. El hecho se cita también en *Guida per osservare con metodo le rarità e bellezze della città di Firenze*. Florencia. 1798. p. 160.

¹³⁶⁸ Citado en DÜTSCHKE, H.: *op.cit.* (1878) vol. III, p. 254.

¹³⁶⁹ PAOLUCCI, A.: “Nota sul restauro delle sculture della Loggia dei Lanzi” en *Bollettino d’Arte*, LX, 3-4, 1975, p. 178. PAOLUCCI, A.: “Firenze: le sculture della Loggia dell’Orcagna” en *Prospettiva. Rivista di storia dell’arte antica e moderna*, 1975, 3, p. 67.

¹³⁷⁰ MANNA, D.: “Donna barbara, cosiddetta Thusnelda” en GIUSTI, G. (ed.): *op.cit.* pp. 99-103.

también había señalado Dütschke.¹³⁷¹ El ambiente de la *loggia* de villa Medici, debió ser percibido por el artista de un modo tan armónico y le interesaron de tal manera estas esculturas de dimensiones monumentales, tanto *Sabinas* como *Bárbaros*, que en su informe sugería la construcción en Florencia de una galería específica para ellas.

Otra escultura de la villa romana le sedujo hasta el punto de considerarla una de las figuras más elegantes de la Antigüedad y quiso incluirla en su colección de yesos. En el informe para el gran duque añadía: *una figura bellissima con cigno ai piedi, che vien creduta Apollo ed è delle figure più eleganti dell'Antichità; di queste ve ne sono tre quasi simili.*¹³⁷² Y efectivamente menos de una década después de haber realizado su valoración de obras para Pedro Leopoldo, llegaba a Madrid procedente de su taller romano: *Nº42 Un Apolo con un Cisne de Vila Medicis*¹³⁷³, para engrosar el repertorio de vaciados de la Academia. Otro ejemplar de la misma figura con algunas variaciones posteriores se conserva también en Dresde¹³⁷⁴.

Lo que no sabemos con certeza es cuándo obtuvo Mengs permiso para vaciar aquella pieza, pues parece que el *Pothos*¹³⁷⁵ atribuido a Escopas (fig. 128), que es en realidad de lo que se trata el mencionado *Apolo con un Cisne*, le sirvió probablemente al pintor como prototipo¹³⁷⁶ en un primer boceto para su Apolo del fresco del Parnaso en Villa Albani, pintado en 1761. El artista alemán podría haber obtenido años antes la autorización para tomar apuntes de algunas de las esculturas de propiedad lorenesa en Roma, o bien tendría ya un vaciado del *Pothos* según Schröter¹³⁷⁷, como lo demuestra un dibujo de la Graphische Sammlung Albertina de Viena¹³⁷⁸ que parece inspirarse en dicha estatua para la composición del dios acompañado por las musas (fig. 129).

¹³⁷¹ DÜTSCHKE, H.: *op.cit.* (1875) p. 6.

¹³⁷² AGU, Filza III, 1771A, n. 13, citado en BECATTINI, M., BERNARDINI, L., MASTROMATTEI, M., MASTROROCCHO, M. (ed.): *op.cit.* pp. 347 y ss.

¹³⁷³ Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 40-1/2.

¹³⁷⁴ KIDERLEN, M.: *op.cit.* nº 29, pp. 212-213.

¹³⁷⁵ Para la bibliografía sobre el Pothos ver: AMELUNG, W.: (1897) *op.cit.* p. 34, nº 46; BULLE, H.: “Zum Pothos des Skopas” en *Jdl* nº 56, 1941, pp. 121-150; ARIAS, P. E.: *Skopas*. Roma. 1952. p. 132, nº A5; STEWART, A.: *Skopas of Paros*. Park Ridge. 1977. p. 145, nº 5; MANSUELLI, G. A.: *op.cit.* vol. I, p. 54, nº 32; DÜTSCHKE, H.: (1874) *op.cit.* p. 66, nº 104; BAZANT, J.: “Pothos” en *LIMC*, VII, 1, pp. 501-503. BECATTI, G.: “Il Pothos di Scopa” en *Le Arti. Rassegna bimestrale dell'Arte Antica e Moderna a cura della Direz. Gen. Delle Arti*, vol. XIX, 1941, pp. 401-412

¹³⁷⁶ Lo afirma así SCHRÖTER, E.: “Die Villa Albani als Imago Mundi. Das unbekannte Fresken-und Antikenprogramm im Piano Nobile der Villa Albani zu Rom” en BECK, H, y BOL. P. C. (ed.) *Forschungen zur Villa Albani*. Berlín. 1982. vol. I., pp. 185-299. Aquí. p. 244 y nota 232.

¹³⁷⁷ Así lo cree SCHRÖTER, E.: *op.cit.* (1990) p. 386.

¹³⁷⁸ Ver pie de página nº 1066 del presente capítulo. Sobre el Pothos como modelo: Hay un dibujo preparatorio del Parnaso de Mengs en el Graphische Sammlung Albertina de Viena, Inv. Nº 14580 citado por ROETTGEN, S.: *op.cit.* (1977) pp. 90-91.

Sin embargo Roettgen¹³⁷⁹ considera que Mengs había usado como modelo la réplica del *Pothos* que en el siglo XVIII se podía ver en los *Orti Farnesiani* de Roma y que posteriormente llegó a la colección Farnese de Nápoles. Lo que estaba claro para la investigadora alemana era que la Antigüedad había jugado un papel importante en la elección del pintor para dicho motivo. Schröter¹³⁸⁰ suponía por su parte que también el *Pothos* conservado en el Museo Capitolino podría haberle servido como ejemplo para su reino de las artes.

A juzgar por el dibujo de López Enguítanos¹³⁸¹ la versión del *Pothos* que Mengs poseía como vaciado en Madrid (N79) es la depositada en los Uffizi con número de inventario 165¹³⁸² (ver fig. 128). A esta misma copia como símbolo de la Poesía se refiere el grabado reproducido en Sandrart¹³⁸³ (fig. 130) en el siglo XVII con la siguiente didascalia *Poesy in Palatio deren von Medicis in Rom*.

Ya a finales del siglo XVI había dos réplicas de dicha escultura en la Galleria de Villa Medici, como se desprende del inventario de 1598¹³⁸⁴ y por los grabados de Franzini¹³⁸⁵ publicados al año siguiente (fig. 131). En las noticias del transporte de las estatuas de Roma a Florencia, entre 1780 y 1787, se añadía otra réplica en la lista de *Oggetti di arte e antichità trasportati da Roma a Firenze per ordine del Gran Duca*¹³⁸⁶, en la que se registraba el traslado en 1780 de una obra llamada “*Apollo col cigno ai piedi*”; y en 1787 otra denominada “*statua di Apollo nudo con cigno ai piedi e gran panno che gli pende dal braccio sinistro, con acconciatura muliebree*”¹³⁸⁷; seguido de “*Altra consimile con testa moderna*”¹³⁸⁸.

Es difícil conjeturar a qué réplica pertenece cada descripción o referencia. En una *Memoria dell'ordine dato in voce da S.A.R. circa il trasporto di alcune statue ed altre antichità esistenti nella R. Villa Medici*¹³⁸⁹ anterior a 1788, se establecía *che si trasportassero alcune statue di buona scultura per supplire al bisogno che ne ha la Reale Galleria* que como se sabía a

¹³⁷⁹ ROETTGEN, S.: *op.cit.* (1977) p. 91, nota 20. PISTOLESI, E.: *Il Reale Museo Borbonico*. Nápoles. 1824. vol. II, 1, lám. XV. La escultura se conserva actualmente en el Museo Nazionale de Nápoles. Inv. nº. 6253.

¹³⁸⁰ SCHRÖTER, E.: *op.cit.* (1982).

¹³⁸¹ LÓPEZ ENGUÍDANOS, J.: *op.cit.* Lám. 17.

¹³⁸² MANSUELLI, G.: *op.cit.* vol. I, nº 32, pp. 54-56.

¹³⁸³ SANDRART, J. von.: *op.cit.* (1675-9) vol. II, lám. 1.

¹³⁸⁴ Inventario comentado por GASPARRI, C.: “La collection d’antiques du cardinal Ferdinand” en CHASTEL, A. y MOREL, PH.: *op.cit.* p. 468.

¹³⁸⁵ FRANZINI, G.: *op.cit.* lám. s.n. En el libro de grabados de Franzini se incluyen las dos réplicas del *Pothos*, una lleva por inscripción: STATUA·MARM·I·VIRID·CAR·MED, y la otra: IN·VIRID·CAR·MEDICES·STAT·MARMOR.

¹³⁸⁶ VV.AA.: *Documenti inediti...* *op.cit.* vol. IV, p. 78, nº 5.

¹³⁸⁷ VV.AA.: *Documenti inediti...* *op.cit.* vol. IV, p. 79, nº 60.

¹³⁸⁸ VV.AA.: *Documenti inediti...* *op.cit.* vol. IV, p. 79, nº 61.

¹³⁸⁹ ASF. Segreteria delle Finanze, Affari prima del 1788, ins. 1780, citado por MAUGERI, M.: *op.cit.* p. 330, documento II.

norme di quest'ordine sovrano è (...) bene di (...) le statue date già in nota dal Cav. Mengs in lettera diretta al Signor Can.co Querci il 6. Aprile 1771; y especificaba que entre ellas había un Apollo col cigno à piedi grande poco più del vero una delle più eleganti figure dell'antichità; che sia più vicino alla porta che mette in giardino, que era la que el pintor consideraba de mejor calidad.

También Winckelmann vio la estatua en su ubicación en villa Medici, y junto a otra de las réplicas las detallaba como *Die Zwey männlichen unbekleideten Figuren mit einem Schwan oder vielmehr einer Gans stehen gegen einander. Aber der Nabel an der einen ist viel beßer und tiefer gearbeitet als an der andern und ist bey nahe ein weiblicher Nabel. Sie sind beyde die zartesten wollünstigten Leiber welche man bilden kann. Die Köpfe sind in der schönsten Idee und an der einen Figur ist er nicht abgelöset gewesen*¹³⁹⁰. El historiador alemán resaltaba la diferencia de profundidad del ombligo entre los dos ejemplares y pensaba que ambos representaban el mejor ejemplo de cuerpos tiernos y voluptuosos.

En el inventario de los Uffizi de 1784, publicado con Mansuelli¹³⁹¹, se registra por primera vez en dicha Galleria *una figura di Marmo bianco alta b.3,6 che rappresenta un Apollo con Manto pendente dal braccio sinistro e Cigno ai piedi. Tiene con la sinistra un frammento di plettro*. La presencia del objeto en la mano derecha hace suponer que en el inventario se hacía referencia con esta definición a la réplica que Mengs poseía como vaciado. Otra de las figuras de *Pothos* de propiedad Medici terminó igualmente en los Uffizi¹³⁹² (fig. 132) y la tercera se conserva en el Palazzo Pitti¹³⁹³ (fig. 133) desde su traslado a Florencia.

Las numerosas copias de esta obra testimonian la celebridad y el favor que encontró esta creación especialmente en el mundo romano. La escultura apoya sobre la pierna derecha y la izquierda flexionada cruza por delante de la otra cuyo pie se adhiere al suelo sólo con los dedos. El torso se inclina hacia la derecha del espectador, con el hombro izquierdo alzado y el brazo plegado en ángulo recto mientras que el derecho está más bajo con el antebrazo atravesando oblicuamente el pecho. Un paño, rico en claroscuro, cae desde el hombro izquierdo en vertical hasta el suelo y en esta réplica un extremo del mismo es levantado por el ave con su pico. Los cabellos se disponen en suaves rizos ondulados en torno a la cara y están recogidos en la nuca, sobre los que descansa una corona de laurel.

¹³⁹⁰ WINCKELMANN, J. J.: *op.cit. Ville e Palazzi...* pp. 107v-18r. p. 79.

¹³⁹¹ VESPUCCI, A. L.: "Inventario Generale della Real Galleria di Firenze compilato nel 1784", Florencia 8 de junio de 1785, publicado en MANSUELLI, G.: *op.cit.* vol. II, pp. 239-263. Aquí. p. 247, n° 132.

¹³⁹² MANSUELLI, G.: *op.cit.* vol. I, pp. 53-54, n° 31, n° inventario 261. AMELUNG, W.: *op.cit.* p. 71, n° 96; KLEIN, W.: *op.cit.* n° 1; BECATTI, G.: *op.cit.* n° 3; ARIAS, P. E.: p. 132, n° 3.

¹³⁹³ KLEIN, W.: *op.cit.* n° 5; AMELUNG, W.: *op.cit.* pp. 2-3, n° 4; BECATTI, G.: *op.cit.* n° 7.

La cabeza es antigua pero no le pertenece y en ella están restauradas la punta de la nariz y parte de los cabellos sobre la sien derecha. Los estudiosos no proporcionan ninguna cronología para la restauración, pero es posible señalar una datación posterior a 1787 para algunas intervenciones sobre la base de las observaciones hechas por Carradori¹³⁹⁴ en su descripción de la estatua: *Apollo laureato con panno cadente al braccio sinistro e sotto il medesimo un cigno che scerza* (sic). *Il detto Apollo ha bisogno di essergli riattaccato il braccio destro e al detto braccio rifargli un dito, che è mancante, la punta del naso, il membro e un pezzo di dito pollice del pede sinistro. Di poi per maggior pulizia è necessario coprire un puntello, che tiene tra il marmo e la coscia, che fa bruttezza, stuccarla e patinarla di nuovo.* Y efectivamente están restaurados en la pieza el brazo izquierdo desde el hombro con la parte correspondiente al ropaje que lo cubre, los pies con la parte inferior de las piernas, la base bajo la figura y en el pájaro la parte superior del cuello¹³⁹⁵.

Iconográficamente se identifica a Pothos como la representación del deseo erótico, pero también de la nostalgia y la añoranza. Hijo de Afrodita y secuaz de Dionisos, es considerado una deidad del éxtasis y el placer y por tanto perteneciente al reino del dios del vino (Eurípides, *Bacantes*, 412 y ss.) y presente en los coros de las Cárites, de las Horas y las Ménades (Aristófanes, *Las Aves*, 1320). Para Platón (Platón, *El Banquete*, 197d) y Eurípides (Eurípides, *Hipólito*, 525-526) era sin embargo hijo de Eros. Según Platón (Platón, *Crátilo*, 420) de los tres aspectos amorosos representados por Eros, Hímero y Pothos, éste último era el deseo inquieto y conmovido por un objeto lejano, el segundo anhela el irresistible objeto que tiene ante los ojos, y el primero sería el amor activo¹³⁹⁶. Por ese motivo es seguramente identificado también con la añoranza por el amor lejano.

La personificación de Pothos estaba por tanto claramente definida en sus características y ofrecía un rico material para una creación artística del temperamento apasionado y emotivo. El escultor que creó este tipo afrontó el tema con plena comprensión del sujeto y con una gran originalidad de forma y contenido: el amor no activo pero con deseo, por tanto en acción de reposo. Es un deseo dulce que libera los miembros pero que al mismo tiempo consume y agita; el suave mordisco de Pothos, como diría Luciano (Luciano, *Amores*, 3)¹³⁹⁷. La pasión por alguien ausente le hace volver la mirada hacia arriba, como hacia un sueño imaginario y no en dirección el espectador.

¹³⁹⁴ ROANI VILLANI, R. y CAPECCHI, G.: *op.cit.* (1990) p. 173.

¹³⁹⁵ MANSUELLI, G.: *op.cit.* vol. I, p. 54, nº 32.

¹³⁹⁶ BECATTI, G.: *op.cit.* p. 407.

¹³⁹⁷ BECATTI, G.: *op.cit.* p. 407.

Según Furtwängler¹³⁹⁸ el *Pothos* no era un Apolo acompañado por un cisne, como otros muchos lo describieron, sino que era un personaje con un ganso y por tanto perteneciente al ambiente de Afrodita, como se ha señalado. Por tanto el joven representaría a un ser vinculado con Eros y Furtwängler lo ponía en relación con la conocida obra de Escopas que representaba a Pothos de un santuario de Samotracia¹³⁹⁹ y mencionado por Plinio (Plinio, *HN*, 36,25): *Scopas.... fecit Venerem et Pothon qui Samothrace sanctissimis caerimoniis coluntur*. Pero quizás el caso más interesante dentro de las esculturas Medici copiadas por Mengs es el del señalado en la primera lista como 23 *Un Baco q^e se apoya a un tronco de Vila Medicis* y en la posterior como N°42(...), *un Baco de la misma Vila*¹⁴⁰⁰ (Medici). Al observarlo en la Academia de San Fernando nos encontramos ante un documento histórico de cierta importancia, ya que el yeso de Mengs muestra el estado en que se hallaba la pieza en el siglo XVIII. Actualmente se conserva sólo el torso de la escultura en los Uffizi¹⁴⁰¹ (fig. 134) a la que se han retirado todas las restauraciones posteriores y de la que sólo quedan dos testimonios plásticos de cómo podía verse la estatua en aquel tiempo, los vaciados del pintor del *Baco Medici* en Madrid (N80) y Dresde¹⁴⁰².

En mi opinión la obra fue completada y restaurada por Cavaceppi, como explicaré más adelante, al que como sabemos el artista alemán compró varios modelos¹⁴⁰³ para su colección. La identificación del vaciado no fue sencilla al faltar una tradición documental e iconográfica del mármol del que procede¹⁴⁰⁴, así como por la dificultad que entrañaba el reconocerlo existente hoy sólo como un fragmento.

Al torso depositado en el museo florentino le faltan la pierna derecha por encima de la rodilla y la izquierda hasta el tercio superior del muslo. La superficie está ligeramente pulida, de manera uniforme y según Mansuelli¹⁴⁰⁵ los brazos y cabeza fueron trabajados aparte y añadidos posteriormente como indicarían los agujeros cuadrados en los hombros y el hueco en el costado derecho en relación con la piel del animal. También en el cuello se notan huellas de aplicaciones y en la parte dorsal un canalillo para la colada del plomo.

¹³⁹⁸ FURTWÄNGLER, A.: "Der Pothos des Skopas" en *Bayerische Akademie der Wissenschaften*, 1901, pp. 783 y ss.

¹³⁹⁹ BULLE, H.: *op.cit.* p. 121.

¹⁴⁰⁰ Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 40-1/2.

¹⁴⁰¹ MANSUELLI, G.: *op.cit.* vol. I, pp. 150-151, n° 121.

¹⁴⁰² KIDERLEN, M.: *op.cit.* p. 248, n° 115.

¹⁴⁰³ Ver capítulo 5 "Un conjunto de vaciados creados en el taller del restaurador de moda, Bartolomeo Cavaceppi", del presente estudio.

¹⁴⁰⁴ MANSUELLI, G.: *op.cit.* vol. I, pp. 150-151, n° 121.

¹⁴⁰⁵ MANSUELLI, G.: *op.cit.* vol. I, pp. 150-151, n° 121.

No se sabe con seguridad cuándo se le quitaron las partes restauradas, pero Dütschke¹⁴⁰⁶ en 1878, y unos años más tarde también Klein¹⁴⁰⁷ y Amelung¹⁴⁰⁸, lo publicaron ya sin ellas y aseguraban que los brazos y cabeza estaban elaborados separadamente y que la escultura se había intentado reparar o completar en algún momento, eliminándole nuevamente después los añadidos.

Todos ellos parecen estar de acuerdo en que es una versión del *Sátiro en reposo* de Praxíteles¹⁴⁰⁹ y Amelung¹⁴¹⁰ lo consideraba una “Umbildung” es decir una transformación o réplica, afeminada del referido original. La mayoría de los especialistas han considerado al escultor ateniense¹⁴¹¹ como autor del original griego del que derivarían un gran número de copias romanas. Winckelmann pensaba¹⁴¹² que la importante cantidad de réplicas existentes en Roma en su tiempo, más de una treintena¹⁴¹³, podría significar que copiaban la obra del famoso escultor y para demostrarlo citaba a Plinio (HN, XXXIV, 50-69) que había identificado a dicho escultor como autor de la célebre obra en bronce Sátiro *péríboétos* es decir, el “famoso”.¹⁴¹⁴

La misma opinión era defendida por Visconti¹⁴¹⁵, Rizzo¹⁴¹⁶, Süsserott¹⁴¹⁷, Richter¹⁴¹⁸, Bieber¹⁴¹⁹ y otros. Alscher¹⁴²⁰ y Laurenzi¹⁴²¹ mantenían que se trataba de una obra tardía del

¹⁴⁰⁶ DÜTSCHKE, H.: *op.cit.* (1878) pp. 220-221, nº 506.

¹⁴⁰⁷ KLEIN, W.: *op.cit.* p. 204, nº 37.

¹⁴⁰⁸ AMELUNG, W.: *op.cit.* p. 95, nº 150.

¹⁴⁰⁹ Aunque los historiadores anteriormente citados así lo consideran, no está incluido en el listado de copias del *Sátiro en reposo* de Praxíteles de MARTINEZ, J. L.: “Les Satyres de Praxitèle” en *Praxitèle*. (Ed. PASQUIER, A. y MARTINEZ, J.-L.) París. 2007, especialmente pp. 258-259, ni en el de GERCKE, P.: *Satyrn des Praxiteles*. Hamburgo. 1968. Para el estudio general del *Sátiro en reposo* de Praxíteles ver: CURTIUS, L.: *Die Antike Kunst. Der klassische Stil*. Berlín. 1926; RIZZO, G. E.: *Praxiteles*. Milán y Roma. 1932; SÜSSEROTT, H.K.: *Griechische Plastik des 4. Jahrhunderts vor Christus*. Frankfurt. 1938; RICHTER, G.M.A.: *Sculpture and Sculptors of the Greek*. (ed. rev. New Haven. 1950); BIEBER, M.: *The Sculpture of the Hellenistic Age*. Nueva York. 1955; ALSCHER, L.: *Griechische Plastik. Nachklassik und Vorhellenismus*. III Berlín. 1956; HELBIG, W.: *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*. Tübingen. 1963-72.

¹⁴¹⁰ AMELUNG, W.: *op.cit.* p. 95, nº 150.

¹⁴¹¹ MARTINEZ, J. L.: “Les Satyres de Praxitèle” *op.cit.* pp. 236-291.

¹⁴¹² VISCONTI, E. Q.: *Monumenti Scelti Borghesiani Illustrati da Ennio Quirino Visconti Nuovamente Pubblicati per cura del Dottor Giovanni Labus*. Milán. 1838. lám. XXI, nº 3.

¹⁴¹³ Según Rizzo en el siglo XX se conocían no menos de sesenta copias de esta escultura. RIZZO, G. E.: *op.cit.* pp.34-37.

¹⁴¹⁴ WINCKELMANN, J. J.: *Geschichte der Kunst des Altertums*. Dresde. 1764. (Ed. Donaueschingen. 1825), vol. I, párr. 8.

¹⁴¹⁵ VISCONTI, E. Q.: *op.cit.* (1818) vol. II, pp. 218 y ss.

¹⁴¹⁶ RIZZO, G. E.: *op.cit.* pp. 34 y ss. y 114.

¹⁴¹⁷ SÜSSEROTT, H.K.: *op.cit.* pp. 157 y ss.

¹⁴¹⁸ RICHTER, G. M. A.: *op.cit.* pp. 265 y ss.

¹⁴¹⁹ BIEBER, M.: *op.cit.* p. 17.

¹⁴²⁰ ALSCHER, L.: *op.cit.* pp. 148 y 150.

¹⁴²¹ LAURENZI, L.: “Piccole sculture inedite di Rodi” en *Archeologia Classica*, 1958, nº 10, pp. 172-179. Aquí p. 175.

maestro ático y en Helbig¹⁴²² se catalogaba como una copia de época adrianea de una estatua griega del tipo de Praxíteles, sin conexión necesaria con el propio artista. Curtius¹⁴²³ por su parte la atribuía a Briaxis, mientras que Weege¹⁴²⁴ lo hacía a Lisipo y otros a algun escultor del ambiente de Praxíteles¹⁴²⁵.

La figura descansa sobre la pierna izquierda con el hombro derecho ligeramente levantado en contraposto al estar apoyado sobre el codo en un tronco de árbol. Los miembros de un joven todavía impúber son ágiles y su desnudez está magistralmente interrumpida por una piel de animal que le cruza el torso a modo de bandolera anudada sobre el hombro derecho y que desciende por la espalda.

La parte más noble del animal, la cabeza, es representada sobre el pecho y el dios parece enorgullecerse¹⁴²⁶ de su elegante indumentaria apoyándose relajadamente sobre el árbol. En el caso del ejemplar de los Uffizi la piel del animal pertenece a un macho cabrío y no a una pantera, como suele ser lo habitual en sátiros, y la cabeza caprina se presenta con una barba puntiaguda dividida en dos. La falta del borde y gran parte de la piel del animal le hace tener mayor apariencia de piel curtida que de pellejo, estando esculpida, según Mansuelli, casi como si fuera una tela¹⁴²⁷.

El vaciado de Mengs del *Baco Medici* coincide totalmente con el torso arriba indicado, incluso en los pequeños deterioros, pero el yeso, o los yesos ya que en Dresde existe otro ejemplar idéntico, aún conservan las restauraciones que se le efectuaron durante el siglo XVIII. Estos trabajos los debió realizar Cavaceppi desde mi punto de vista, muy en su estilo y restaurando la pieza como si se tratara de un Dionisos, con la cabeza coronada de hiedra y una cinta dionisiaca sobre la frente, en lugar de hacerlo como si fuera un fauno como el resto de réplicas del original de Praxíteles. Para acentuar aún más esta idea le colocó un racimo de uvas en la mano derecha y no un instrumento musical que es el atributo añadido por los restauradores en muchas de las copias del *Sátiro en reposo*.

Las proporciones del *Baco Medici* son más alargadas y estilizadas que las de aquél y a pesar de presentar semejanzas, se adapta a un ritmo diferente, que excluye el fuerte abandono lateral del *Sátiro* de Praxíteles. Aquí la presentación de la pierna derecha está más atenuada y la mano izquierda apoya en el lateral sobre la piel de cabra y no directamente sobre la cadera como en las versiones praxitelianas. Otro elemento lo diferencia aún de éstos y es que

¹⁴²² STEUBEN, H. von.: en HELBIG, W.: *op.cit.* vol. II, nº 1429. pp. 234-236.

¹⁴²³ CURTIUS, L.: *op.cit.* pp. 380, 399 y ss., y 404 y ss.

¹⁴²⁴ WEEGE, F.: *Der Einschenkende Satyr aus Sammlung Mengarini*. Berlín. 1929. p. 37.

¹⁴²⁵ VIERNEISEL-SCHLÖRB, B.: *op.cit.* p. 358.

¹⁴²⁶ RIZZO, G. E.: *op.cit.* pp.34-37.

¹⁴²⁷ MANSUELLI, G.: *op.cit.* vol. I, pp. 150-151, nº 121.

Cavaceppi, o su restaurador en caso de que se tratara de otro, le confirió un gesto serio en contraposición con la expresión burlona y sonriente del resto de faunos en reposo.

En la Gliptoteca de Copenhague nos encontramos con un *Dionisos*¹⁴²⁸ de unas características muy similares al vaciado de Mengs (fig. 135). Con el mismo cuerpo estilizado y restaurado como si fuera el dios del vino, es decir con las uvas en la mano, aunque en éste el antebrazo derecho está más inclinado hacia abajo que en el yeso del pintor, y el coronamiento de hiedras y cinta propios de esta deidad, era considerado por Poulsen¹⁴²⁹ como una falsificación de Cavaceppi.

Según el historiador y director de la Gliptoteca danesa por aquellos años, la cabeza es moderna, pero debe añadirse que el mármol es de la misma calidad y tono que el de la estatua original, algo que propugnaba Cavaceppi en sus escritos como ya hemos visto¹⁴³⁰. El cuerpo estaría cubierto de parches y roturas evidentes donde no deberían encontrarse, lo que recuerda a las falsificaciones del escultor italiano, que habría engañado de esta manera incluso a los eruditos modernos. La estatua procedía de Villa Borghese¹⁴³¹ y la piel de animal que le cruzaba el pecho era de felino como en el resto de sátiros en reposo.

En cuanto a la documentación de archivo referida a esta pieza debemos centrarnos por supuesto en los inventarios de la villa Medici¹⁴³² del siglo XVIII que describen la pieza en el mismo estado de conservación que el vaciado de Mengs, ya que fue durante la segunda mitad de la centuria cuando el pintor extrajo el yeso de dicho mármol. Entre las varias estatuas de Baco de posesión medicea recogidas en los inventarios nuestro vaciado parece coincidir con un ejemplar que se exhibía en la *Galleria* de la Villa, frente a otra escultura del dios joven, seguramente formando pareja, igualmente con una piel caprina sobre el pecho pero éste con un tigre a los pies, y que se definía como: (...) *altro Bacco giovane laureato con corona d'edera, cinto di pelle di caprio, e che appoggia la sinistra sopra il fianco, e la destra sopra un tronco con grappolo d'uva in mano*.¹⁴³³

¹⁴²⁸ RIEMANN, H.: "Die Skulpturen vom 5-Jahrhundert bis in römischen Zeit" en *Kerameikos*, 2, Berlín. 1940. p. 108, nº 48; KLEIN, W.: *op.cit.* p. 204, nº 25; *Billedtavler til Kataloget over Antike Kunstvaerker*. Copenhague. 1907, lám. XXXVI, nº 476; REINACH, S.: *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*. París. 1897-1930. vol. II, 1, nº 134,3.

¹⁴²⁹ POULSEN, F.: *Catalogue of Ancient Sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek*. Copenhague. 1951. p. 341, nº 476.

¹⁴³⁰ Capítulo nº 5 del presente trabajo.

¹⁴³¹ POULSEN, F.: *op.cit.* p. 341.

¹⁴³² Debo agradecer al Profesor Carlo Gasparri el haberme proporcionado la información de los inventarios mediceos, antes de la publicación del nuevo volumen sobre la Villa Medici, así como las observaciones e intercambio de opiniones y correspondencia que mantuvo conmigo.

¹⁴³³ Inventario de Villa Medici 1740-58, fol. 7. (en prensa)

En el inventario de unos años después, el de 1774 se volvía a recoger la estatua que estaba en la pared de la *Galleria* frente a la Villa: (...) *una statua antica (...) grande al naturale, rappresentante Bacco coronato d'ellera, con pelle di capra a traverso del busto, con un grappolo d'uva nella mano destra, il di cui braccio appoggia ad un tronco*. Y se especificaba que *Detta opera è di buona maniera, ma i diversi restauri moderni non corrispondono al carattere antico*¹⁴³⁴, dejando claro que nos hallábamos ante una pieza restaurada.

Es posible además que coincidiera con la escultura descrita por Carradori en su informe sobre la colección Medici: “(...) *Bacco giovane più grande del vero, il quale ha bisogno di quattro dita alla mano sinistra, rifargli il naso, ed un puntello fra il tronco e la coscia, che la sostiene, il membro intero, ed altri piccoli tasselli, stuccarla e patinarla, per il commissurante scudi* 4.”¹⁴³⁵

Otra pieza que despertó el interés de Mengs en la villa Medici fue el *Mercurio volante* de Giambologna que decoraba por aquellos años la fuente situada inmediatamente frente a la logia (fig. 136). La madurez adquirida por el escultor en este bronce, que consiguió expresar la belleza, proporciones y esbeltez de un numen, al que confirió el aspecto y las características de un dios del ingenio en el momento de emprender el vuelo, debieron impresionar especialmente al pintor alemán, ya que él mismo había usado idéntica iconografía de la deidad en algunos de sus frescos para el Palacio Real de Madrid, en los que había retratado al propio Mercurio volando, suspendido en el aire sujetando las riendas de Pegaso, como representación de la Fama esclarecida de los dioses, en la Apoteosis del emperador Trajano (fig. 137), y en otra ocasión introduciendo a Hércules en el Olimpo (fig. 138), en la Apoteosis del héroe, con una postura similar a la de la estatua de Giambologna.

No fueron muchos los escultores modernos que gozaron de los elogios de Mengs, pero el artista belga debía contarse entre sus favoritos junto a Ghiberti o Duquesnoy, como demuestra el hecho de que en su colección de yesos hubiera algunos que copiaban las obras de estos artistas. Además del *Mercurio* el pintor poseía vaciados de los relieves realizados por Giambologna para la iglesia de la SS. Annunziata de Florencia, con la temática de la Pasión de Cristo. En Madrid hasta el momento sólo se ha localizado el *Ecce Homo* (N36), pero en Dresde¹⁴³⁶ se conservan los seis que forman la serie.

El estudio de las distintas estatuillas en bronce del *Mercurio* es complicado por la escasa documentación existente respecto a ellas. Esto se debe en parte a que éstas se clasifican como

¹⁴³⁴ Inventario de Villa Medici 1774, fol. 3v. (en prensa)

¹⁴³⁵ ROANI VILLANI, R. y CAPECCHI, G.: *op.cit.* p. 170.

¹⁴³⁶ KIDERLEN, M.: *op.cit.* nn. 458-462, pp. 351-353.

objetos decorativos, que con muy pocas excepciones, no tienen un gran valor económico. La facilidad para transportarlas y su idoneidad para ser regaladas, que por tanto conllevaba el lógico cambio de dueños y de lugar a veces, al contrario que las obras de arte monumentales, dificultan su investigación. En varios museos europeos se hallan versiones o pequeños modelos en bronce¹⁴³⁷ que debieron servir al escultor como experimentos en la elaboración final del *Mercurio* encargado por los Medici, y que debido a su pequeño formato y a lo anteriormente explicado, su estudio no cuenta con la total unanimidad de los especialistas.

Sin embargo la historia del definitivo y célebre *Mercurio volante*, conservado hoy en el Museo Bargello de Florencia, está bien documentada desde el inicio y su conocimiento no representa mayor problema. La obra se consideró y se considera la representación por excelencia del joven mensajero de los dioses y ha logrado desechar de nuestra imaginación todas las figuraciones antiguas del dios transmitidas hasta el presente¹⁴³⁸.

Son pocos los datos de los primeros años de actividad del escultor y su formación. Parece que de 1545 a 1550-51 aprendió en el taller de Jacques Dubroeucq¹⁴³⁹, del que partió después para Roma *dove stette due anni, e quivi fece grandissimo studio, rilevando di terra e di cera tutte le figure lodate che vi sono.*¹⁴⁴⁰ Estuvo por tanto en la capital italiana de 1553 a 1555 y allí *fu raccettato cortesemente da M. Bernardo, il quale veggendo i suoi studi fatti in Roma... consigliò... a fermarsi in Firenze a studiare ancora qualche anno.. le figure di Michelangelo e d'altri scultori... e gli offerse per due o tre anni senza spesa alcuna la sua casa*¹⁴⁴¹.

Los primeros y decisivos estímulos del artista se remontaban a su estancia romana durante la cual estudió, según las breves noticias de las fuentes, las esculturas antiguas de las que elaboró numerosos modelitos en *terra cruda, e cotta di cera, e d'altre misture.*¹⁴⁴² En aquellos años realizó varias obras de juventud en las que manifestó ya un estilo y una independencia artística madurada en los años anteriores al 1557¹⁴⁴³.

Poco después, hacia 1558-59 Giambologna llamó la atención de la familia ducal y ejecutó para Cosme I un escudo para la loggia vasariana del Palazzo di parte Guelfa. En 1560 tomaba parte en la competición para la fuente de la piazza della Signoria, y un año después recibía un

¹⁴³⁷ AVERY, CH.: "Giambolognas Bronzestatuetten" en AVERY, CH., RADCLIGGE, A., LEITHE-JASPER, M.: *Giambologna 1529-1608. Ein Wendepunkt der europäischen Plastik*. Viena. 1978. Aquí pp. 63 y ss. y 112 y ss.

¹⁴³⁸ KEUTNER, H.: *Giambologna, il mercurio volante e altre opere giovanili*. Florencia. 1984. p.3. Keutner opinaba que por ello se podría decir que Giambologna había superado a los antiguos.

¹⁴³⁹ KEUTNER, H.: *op.cit.* (1984), p. 4.

¹⁴⁴⁰ BORGHINI, R.: *Il Riposo, in cui della pittura e della scultura si favella...* Florencia. 1584, pp. 585-89. Aquí. 585.

¹⁴⁴¹ BORGHINI, R.: *op.cit.* p. 585.

¹⁴⁴² VASARI, G.: *op.cit.* p. 1352.

¹⁴⁴³ KEUTNER, H.: *op.cit.* (1984) p. 5.

estipendio fijo de la corte¹⁴⁴⁴. Entre 1564-65, período de las negociaciones para el matrimonio del príncipe Francisco con Juana de Austria, Cosme I le encargó a Giambologna la realización de un *Mercurio volante* para mandárselo al hermano de la novia, el emperador Maximiliano II¹⁴⁴⁵.

Eligió este tema pensando en agasajar al destinatario, pues el emperador en su juventud solía referirse a Mercurio como a un antepasado mítico, llegando incluso a encargar en 1551 la acuñación de una moneda a Leone Leoni en cuyo reverso había hecho ilustrar su lema *Quo me fata vocant*¹⁴⁴⁶, con la imagen del dios (fig. 139). Keutner¹⁴⁴⁷ pensaba que este primer bronce se habría perdido, pero otros historiadores¹⁴⁴⁸ proponen la versión conservada actualmente en el Kunsthistorisches Museum de Viena como la enviada al soberano bohemio (fig. 140). No hay duda sin embargo que este pequeño bronce fue realizado por el escultor belga pues sus iniciales I.B. adornan el ala del pétaso.

Otro *Mercurio* en bronce, también de pequeño tamaño, del Museo Cívico de Bolonia¹⁴⁴⁹ (fig. 141) es propuesto como el primer modelo para la versión final del Museo Bargello, y seguiría la figuración de la medalla en la constitución bastante robusta y la disposición de los brazos con el dedo índice alzado hacia el cielo. A diferencia de la figura acuñada por Leoni que corre sobre una nube, la estatuilla se erige sobre la puntera de los dedos del pie izquierdo y la pierna está más extendida, la mirada se dirige a la mano alzada. Todavía no había alcanzado sin embargo la representación de un cuerpo privado de gravedad¹⁴⁵⁰.

Giambologna debió recibir el encargo del *Mercurio*¹⁴⁵¹, que decoraría la fuente de la villa, de parte de Francisco de Medici. En mayo de 1580 se hallaba, consignado directamente por el escultor, en un elenco de objetos, que desde Florencia habían sido destinados para decorar la fastuosa villa romana de la familia, y en él era descrito como *Da ms. Giovan bologna scultore*

¹⁴⁴⁴ KEUTNER, H.: *op.cit.* (1984) p. 26.

¹⁴⁴⁵ KEUTNER, H.: *op.cit.* (1984) pp.29-30.

¹⁴⁴⁶ HABICH, G.: *Die Medaillen der italienischen Renaissance*. Stuttgart-Berlín. 1922. p. 132, lám. XCI, 3.

¹⁴⁴⁷ KEUTNER, H.: *op.cit.* (1984) p. 33.

¹⁴⁴⁸ AVERY, CH.: "Giambognas Bronzestatuetten" en AVERY, CH., RADCLIGGE, A., LEITHE-JASPER, M.: *op.cit.* (1978) pp. 115-116, n° 34; PEGAZZANO, D.: "Mercurio" en *Magnificenza alla corte dei Medici. Arte a Firenze alla fine del Cinquecento*. Catálogo de exposición. Milán. 1997. p. 59.

¹⁴⁴⁹ Para este modelo ver AVERY, CH. (ed.): "Mercure volant tenant la torche du savoir" en *Giambologna (1529-1608) La sculpture du Maître et de ses successeurs*. París. 1999. p. 74. y AVERY, CH.: "Giambognas Bronzestatuetten" en AVERY, CH., RADCLIGGE, A., LEITHE-JASPER, M.: *op.cit.* (1978) pp. 112-113, n° 33.

¹⁴⁵⁰ KEUTNER, H.: *op.cit.* (1984) p. 30.

¹⁴⁵¹ DHANENS, E.: *Jean Boulogne. Giovanni Bologna Fiammingo, Douai 1529-Florence 1608*. Bruselas. 1956.

*una statua di getto di metallo chiamato Mercurio pesò lib. 350; et uno caduceo con mazza di legno fatta atornio con ale et serpe avvolte di cera.*¹⁴⁵²

En 1588, era igualmente recordado en el primer inventario de la Guardaroba di Fernando de Medici en Roma, donde era detallado con la particular característica iconográfica que lo diferencia de todos los demás Mercurios conocidos realizados por el escultor, es decir la base en forma de Viento¹⁴⁵³. Una década más tarde, en 1598 se mencionaba su colocación en el centro de la Loggia de la villa, como coronamiento de una fuente: *I Mercurio di bronzo sopra à una testa d'un vento che sta sopra a una pila di breccia di più colori che fa fonte con due maniche di bronzo*¹⁴⁵⁴, donde la debió ver Mengs casi dos siglos después.

Desde su llegada a Roma el *Mercurio* había sido destinado a completar el vasto programa decorativo decidido por Fernando de Medici que adquiriría las características de un arco triunfal que celebraba al propio personaje y a la dinastía medicea.¹⁴⁵⁵ En esta escultura de 1'70 m., quiso Giambologna demostrar una vez más el gusto por los desafíos técnicos y formales, que caracterizan sus obras, intentado representar en su escultura la plena libertad de movimiento, debiendo superar para ello los impedimentos de la materia¹⁴⁵⁶.

La obra representa el fruto de muchos años de investigación por parte del artista, que encontraron probablemente el punto de inicio en el Mercurio que Cellini¹⁴⁵⁷ había representado en el relieve del pedestal del *Perseo* (fig. 142). A mediados del siglo Cellini había regresado a Florencia, donde por aquellos años vivía también Giambologna, desde la corte de Francisco I en Fontainebleau y Cosme I¹⁴⁵⁸ le encargó el *Perseo con la Medusa* para que formara pareja con la *Judith y Holofernes* de Donatello bajo los arcos de la Loggia dei Lanzi.

También se dice que el artista pudo tener en mente para la realización del *Mercurio* los frescos de Rafael y su escuela en la Loggia de Psique de la Villa Farnesina de Roma¹⁴⁵⁹ donde las figuras y grupos en las pechinas de la bóveda eran extremadamente esculturales. El

¹⁴⁵² ASF. Guardaroba medicea 91, c. 116v, citado en PEGAZZANO, D.: *op.cit.* p. 59. Ver también MÜNTZ, M.: "Les collections d'antiques formées par les Médicis au XVIe siècle" en *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, vol. 35, 1895, pp. 85-168.

¹⁴⁵³ ASF. Guardaroba medicea 79, c37v., citado en MÜNTZ, E.: *op.cit.* p. 70.

¹⁴⁵⁴ BOYER, F.: *op.cit.* p. 263.

¹⁴⁵⁵ CHASTEL, A. y MOREL, PH.: *op.cit.* pp. 186-191.

¹⁴⁵⁶ HOLDERBAUM, J.: *The Sculptor Giovanni Bologna*. Nueva York- Londres. 1983. p. 117.

¹⁴⁵⁷ AVERY, CH.: *Giambologna. The complete Sculpture*. Oxford. 1987. p. 125, nota 6.

¹⁴⁵⁸ AVERY, CH.: *op.cit.* (1987) p. 123.

¹⁴⁵⁹ AVERY, CH.: *op.cit.* (1987) pp. 124-125. CAMESASCA, E. (ed.): *All the Frescos of Raphael*.

Londres. 1963, vol. II, lám. 114. Gramberg no lo creía posible ya que decía que de este modo se estaría ignorando la excepcional capacidad como escultor de Giambologna, si se suponía que tomó como modelo un cuadro para su Mercurio, más creíble para él sería que se hubiera inspirado en el Mercurio del zócalo del Perseo de Cellini. GRAMBERG, W.: *Giovanni Bologna. Eine Untersuchung über die Werke seiner Wanderjahre (bis 1567)*. Berlín. 1936. p.78

Mercurio de Rafael está representado viajando a través del cielo de un modo que podría ser traducido o trasladado al bronce si el pie derecho hubiera descansado sobre una base firme. Del mismo modo se notaban semejanzas con la citada medalla de Leoni y evidentemente con los modelos en pequeño formato¹⁴⁶⁰ que había realizado el propio artista los años anteriores. Respecto a tales experimentos la escultura del Bargello aparece más compuesta y equilibrada. El brazo está replegado, la cabeza no se gira totalmente hacia arriba y los músculos no están contraídos como en las otras versiones, sino que son definidos con una gran precisión dibujística al igual que las facciones. En la izquierda porta el caduceo con las alas y las serpientes enrolladas en torno a la vara.

Según Keutner¹⁴⁶¹ en esta última versión se separaba totalmente del relieve acuñado en la moneda para Maximiliano II, y le confería, conforme a su idea de la belleza, una estatura esbelta y ágil, que había utilizado ya en su relieve la *Alegoría del príncipe Francisco* en 1561-1562¹⁴⁶² (fig. 143). Frente a esta figura, que apoya su pie izquierdo sobre el soplo de Céforo, el artista había deducido, siempre según Keutner¹⁴⁶³, su concepción directamente de la escultura de *Bacco* que él mismo había esculpido en bronce entre 1558-60 para Lattanzio Cortesi.

El *Mercurio*, cuya composición se desarrolla desde la punta del pie y se cierra hacia el índice, podría inscribirse dentro del contorno de un huso. El numen fija su índice como una aguja conforme a la que regula su equilibrio y es su concentración sobre el acto lo que hace parecer sin peligro, del todo natural, su posición arriesgada. La sensación de que debe alzarse en vuelo viene reforzada por la base que Giambologna quiso darle a la escultura: una cabeza de viento sobre la que apenas apoya la puntera del pie del dios.

La estatua conservó su ubicación sobre la vasca en villa Medici¹⁴⁶⁴ hasta 1780, cuando el gran duque Pedro Leopoldo di Lorena la hizo transportar a la Galleria degli Uffizi. En la “Memoria dell’ordine dato in voce da S.A.R. circa il trasporto di alcune statue ed altre antichità esistente nella R.Villa Medici” se ordenaba *che fosse trasportato (...) il Mercurio di bronzo di*

¹⁴⁶⁰ Especialmente analizados en AVERY, CH.: “Giambolognas Bronzestatuetten” en AVERY, CH., RADCLIGGE, A., LEITHE-JASPER, M.: *op.cit.* (1978) pp. 112 y ss.

¹⁴⁶¹ KEUTNER, H.: *op.cit.* (1984), p. 31.

¹⁴⁶² Existen dos versiones de la *Alegoría del príncipe Francisco*, una realizada en alabastro conservada en el Museo del Prado, nº 145 y otra en bronce en el Kunsthistorisches Museum de Viena.

¹⁴⁶³ KEUTNER, H.: *op.cit.* (1984), p. 26 y 31.

¹⁴⁶⁴ Según GRAMBERG, W.: *op.cit.* p. 74, el Mercurio estuvo temporalmente en 1783 en la galería del Palazzo Medici-Riccardi donde lo vio Gustavo III de Suecia y cita en la nota 12 de la p. 74 para esta información a BEESKOW, von B.: *Gustave III, jugé comme roi et comme homme*. Estocolmo. 1868, vol. I, pp. 299-301 y también a GOTTI, A.: *op.cit.* (1875) p. 168.

*Gianbologna per adornare il Gabinetto de'bronzi moderni*¹⁴⁶⁵, como así ocurrió pues en la Galleria se colocó en el centro de la sala de los “Bronzi moderni”¹⁴⁶⁶, después de haber sido una de las esculturas más celebradas entre aquellas que formaban la colección Medici en Roma. En 1865 fue llevada al Museo Bargello donde todavía aún se conserva.

En 1782, apenas expuesta en la Galleria degli Uffizi, Lanzi¹⁴⁶⁷ la describía de la siguiente manera: *Questa è quell'opera stupenda equilibrata sopra una testa di Zefiro, onde spira un'aura, ch'ei con la punta del manco piede non tanto tocca, quanto par, che rada e strici volando*. Resumía así Lanzi en pocas y eficaces expresiones las características peculiares de una de las realizaciones más célebres del escultor que había superado los modelos antiguos, según la opinión de muchos, a través de una pose audaz.

Ésta junto con otras esculturas de la familia Medici sirvieron para engrandecer, en forma de copias en yeso, la colección del pintor Anton Rafael Mengs, muchas de las cuales se conservan en la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

¹⁴⁶⁵ ASF. Segretaria delle Finanze, Affari prima del 1788, ins. 1780, citado por MAUGERI, M.: *op.cit.* p. 330, documento II.

¹⁴⁶⁶ *Déscription de la Galerie Royale de Florence*. Florencia. 1792. p. 293.

¹⁴⁶⁷ LANZI, L.: *La real Galleria di Firenze accresciuta e riordinata*. Florencia. 1782, pp. 53-54. Si es así contradiría la noticia aportada por Gramberg o la convertiría en bastante improbable, de que en 1783 se encontraba en el Palazzo Medici-Riccardi.

**5.- UN CONJUNTO DE VACIADOS CREADOS EN EL TALLER DEL
RESTAURADOR DE MODA, BARTOLOMEO CAVACEPPI.**

5a.- EL NIÑO MUERTO SOBRE EL DELFÍN Y SU POLÉMICA EN LA HISTORIOGRAFÍA TRADICIONAL

Esta pequeña escultura, prácticamente desconocida en la actualidad, y quizás un tanto insignificante, protagonizó durante algunos años una viva polémica que llegó incluso a desatar la hostilidad entre los especialistas del momento.

El problema principal era determinar la autoría de la obra, problema que todavía hoy perdura¹⁴⁶⁸, pues algunos la atribuían a la mano del mismo Rafael Sanzio, cuestión que se complicó al ser confundida con otra obra del maestro, como veremos más adelante.

Parece que la primera vez que se cita la estatua es en el segundo volumen de la *Raccolta* de Cavaceppi¹⁴⁶⁹ (fig. 144). Éste podría ser el origen de todo el conflicto pues el restaurador romano acompañaba la lámina nº 44 que representaba el *Putto sobre el delfín* con la siguiente inscripción: *DELFINO, che riconduce al lido il fanciullo da lui involontariamente ucciso con una delle sue spine nel condurlo a solazzo per mare. Opera di Raffaello, eseguita da Lorenzetto, e presentemente posseduta da sua Essellenza il Sig^r Bali de Breteuil Ambasciadore della Sacra Religione Gerosolimitana presso la Santa Sede*¹⁴⁷⁰.

El por qué el escultor lo atribuyó a Rafael es una cuestión que intentaremos aclarar en la siguiente parte del capítulo, pues es tan compleja e interesante que merece una mayor atención por nuestra parte. Lo cierto es que esta atribución de Cavaceppi llevaría a la confusión de los expertos y sería el germen de la citada disputa.

El investigador alemán Passavant, en la primera mitad del siglo XIX, incluía el *Niño muerto sobre el delfín* entre las obras escultóricas realizadas por Rafael¹⁴⁷¹ en su libro biográfico sobre el artista y su padre, el también pintor Giovanni Santi. Passavant señalaba que el conde Baldassare Castiglione, autor de *El cortesano*, pariente de los Gonzaga y amigo personal de Rafael, mencionaba en una carta que el pintor había esculpido la figura de un niño en bulto redondo¹⁴⁷².

¹⁴⁶⁸ Para intentar hacer más comprensible el presente capítulo lo hemos dividido en distintas partes: por una parte en lo que se refiere a la discusión del tema en la historiografía tradicional y por otra la continuación de la misma en la bibliografía actual.

¹⁴⁶⁹ CAVACEPPI, B.: *Raccolta d'antiche statue busti bassirilievi ed altre sculture ristaurate*. Vol. I. Roma. 1768. *Raccolta d'antiche statue busti teste cognite ed altre sculture antiche scelte ristaurate da Bartolomeo Cavaceppi scultore romano*. vol. II. Roma. 1769. *Raccolta d'antiche statue busti teste cognite ed altre sculture antiche scelte ristaurate da Cavaliere Bartolomeo Cavaceppi scultore romano*. vol. III. Roma. 1772.

¹⁴⁷⁰ CAVACEPPI, B.: *op.cit.* vol. II. Sin numerar.

¹⁴⁷¹ PASSAVANT, J. D.: *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*. Leipzig. 1839. Utilizo la edición francesa pues fue la consultada por el resto de investigadores que tratan el tema de esta escultura: *Raphael d'Urbino et son père Giovanni Santi*. París. 1860.

¹⁴⁷² PASSAVANT, J. D.: *op.cit.* vol. II. p. 375.

Rafael, que había retratado al escritor¹⁴⁷³, estableció con éste una estrecha amistad que quedó reflejada no sólo en el mencionado óleo, sino también en la abundante correspondencia que mantuvieron durante años, en la que entre otras cosas el urbinés hablaba de sus obras y progresos. Esta relación permitió que Castiglione conociera y frecuentara el taller del artista y efectivamente en una carta de 1523 a Andrea Piperario aludía a una escultura infantil que él mismo había visto allí¹⁴⁷⁴ y que quizás poseyó en algún momento.

El ocho de mayo de 1523, sólo tres años después de la muerte del pintor, Castiglione escribía una carta a su intendente en Roma¹⁴⁷⁵ el protonotario Andrea Piperario¹⁴⁷⁶, para que se interesara por la obra que Giulio Romano, discípulo predilecto de Rafael había heredado del mismo. El autor de *El cortesano* manifestaba su interés por conocer su paradero y por adquirirla: *Desidero ancora sapere se Giulio Romano ha più quel puttino di marmo di mano di Raffaello, e quanto lo darà all'ultimo.*¹⁴⁷⁷ La obra no debió ser hecha por encargo sino para el uso del propio taller como lo demuestra el hecho de que permaneciera allí hasta la muerte del pintor, y que luego pasara a las posesiones de su ayudante.

No se sabe qué contestó Giulio Pippi, más conocido como Giulio Romano, al escritor y diplomático, pero podemos conjeturar que cumplió su deseo, pues en el inventario realizado en Roma en 1524 por Giulio¹⁴⁷⁸ de algunos objetos de arte y antiguallas entregadas a su hermano Giovan Battista, cuando fue a servir a Federico duque de Mantua, no se nombra ningún putto en mármol pero sí uno en arcilla¹⁴⁷⁹.

Los discípulos y amigos de Miguel Angel tenían escrupulosamente vigilados a los artistas a los que se encargaban las grandes obras en Roma, especialmente a Rafael, y éstos informaban

¹⁴⁷³ El retrato al óleo de Baldassare Castiglione por Rafael se conserva en el Louvre.

¹⁴⁷⁴ ASTOLFI, C.: *Raffaello Sanzio scultore*. Roma. 1935. p. 35.

¹⁴⁷⁵ AQUARONE, J.: "L'enfant sculpté par Raphaël" en *Gazette des Beaux-Arts*. París. 1874, pp. 79-83. Aquí p. 79.

¹⁴⁷⁶ DUMESNIL, J. G.: *Histoire des plus célèbres amateurs italiens et de leurs relations avec les artistes*. París. 1853. vol. IV. p. 173.

¹⁴⁷⁷ *Lettere del Castiglione*. vol. I. p. 172, citado por MINGHETTI, M.: *Raffaello*. Bolonia. 1885. p. 167, n. 1. Y GUÉDÉONOW, M. de: "L'enfant mort porté par un dauphin, groupe en marbre, attribué à Raphaël" en *Bulletin de l'Académie Impériale des sciences de S^t Petersbourg*, 1872, vol. XVIII, pp. 82-91. Aquí p. 82, n. 1.

¹⁴⁷⁸ Publicado en el *Saggiatore, giornale romano di storia, letteratura, belle arti, ecc.* Roma. 1844, año I, vol. I. p. 67.

¹⁴⁷⁹ CAVALCASELLE, G. B. y CROWE, J. A.: *Raffaello, la sua vita e le sue opere*. Florencia. 1891. p. 34. MILANESI, G. (ed.): *I ragionamenti e le lettere edite e inedite di Giorgio Vasari*. Florencia. 1906. vol. IV, pp. 406-408. Los editores de Vasari, (*Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti, di Giorgio Vasari*. Florencia. 1852. VIII, 47, n° 1) afirmaban: *Intorno alla quale scultura abbiamo la testimonianza anché dell'autore anonimo stampato dal Comolli: Lavorò ancora in scultura, havendo fatto qualche statua: et una ne ho io veduta in mano di Giulio Pippi, che rappresenta un putto* (ed. de 1790, pp. 76-77) citado por GUÉDÉONOW, M. de: *op.cit.* p. 82 n. 1.

luego a su maestro y amigo de todo aquello que le pudiera interesar¹⁴⁸⁰. Parece que Rafael intentaba mostrar su habilidad como escultor para poder medirse con Buonarroti¹⁴⁸¹, pintor, escultor y arquitecto, además de poeta. Respecto a esto su amigo el guarnicionero Leonardo ne'Borgherini estimó importante comunicar al artista florentino, que se encontraba en Carrara, que Rafael había modelado un niño en arcilla que posteriormente le había dado para esculpir en mármol a Pietro d' Ancona.

El veintidós de noviembre de 1516, el discípulo avisaba a Miguel Angel diciéndole que *Rafaello, chome vi dissi, chiese chompagnia, e fugli dato Antonio da San Gallo¹⁴⁸² cholla medesima provisione. À fatto un modello di tera a Pietro d'Ancona¹⁴⁸³ d'un putino; e lui l'à presso che finito di marmo, e dichono sta asai bene, siervi aviso. Gli amici stanno tutti bene, ella chasa: ed io vo meglorando, Dio lodato; e vo'state sano e non pensate alle chose di qua¹⁴⁸⁴*. De este modo nos encontraríamos con dos piezas diversas, una ejecutada en mármol por Pietro d'Ancona dirigido por Rafael, de la que tendremos oportunidad de hablar más tarde, y otra en arcilla modelada por el propio maestro de la que no se conoce el destino y cuya búsqueda resultaría vana, pensando que la fragilidad del material no podía prometerle larga vida. Sin embargo sí podríamos intuir que la realizada en barro era la incluida por Giulio Romano en el inventario de 1524 anteriormente mencionado.

Dejándose llevar por la inscripción en la *Raccolta*, Passavant afirmaba que el *Niño muerto sobre el delfín* era la obra mencionada por Castiglione en su misiva, y suponía que éste era el primer ensayo de Rafael en la escultura¹⁴⁸⁵. Además pensaba que el mismo conde habría aconsejado al artista el tema extraído de Aeliano para la ejecución de la obra¹⁴⁸⁶. Esta aseveración condujo a pensar al director del Ermitage¹⁴⁸⁷ que la había encontrado en el almacén del Museo en 1872 después de muchos años extraviada, y en consecuencia publicó inmediatamente el hallazgo. La confusión de la obra con la aludida por Baldassare Castiglione sería la primera, pero no la última complicación que envolvería a esta pieza.

¹⁴⁸⁰ GENNARELLI, A.: *Sopra una statuina in marmo di Raffaello Sanzio, e sopra un giudizio di dieci membri dell'Accademia di Belle Arti di Firenze*. Florencia. 1873. pp. 28-29.

¹⁴⁸¹ CAVALCASELLE, G. B. y CROWE, J. A.: *op.cit.* p. 33.

¹⁴⁸² Para las obras de San Pedro del Vaticano como señalan CAVALCASELLE, G. B. y CROWE, J. A.: *op.cit.* p. 33.

¹⁴⁸³ CAVALCASELLE y CROWE creen que tanto Pietro d'Ancona como Lorenzetto trabajaban para la decoración de los estucos de las logias del Vaticano, bajo la dependencia de Giovanni de Udine.

CAVALCASELLE, G. B. y CROWE, J. A.: *op.cit.* p. 33, n. 1.

¹⁴⁸⁴ GOTTI, A.: *Vitta di Michelangelo Buonarroti*. Florencia. 1876. vol. II. p. 59.

¹⁴⁸⁵ PASSAVANT, J. D.: *op.cit.* vol. II. p. 375.

¹⁴⁸⁶ PASSAVANT, J. D.: *op.cit.* vol. I. p. 206.

¹⁴⁸⁷ GUÉDÉONOW, M. de: *op.cit.* pp. 82-91.

Guédéonow aseguraba que las razones que hacían presuponer que se había encontrado la obra desaparecida de Rafael eran muy claras. Y verdaderamente él encontró en su museo el *Niño sobre el delfín* incluido por Cavaceppi en su *Raccolta*, pero de ahí a que se tratara del mismo citado en la correspondencia por Castiglione había un abismo.

Efectivamente la mayoría de esculturas antiguas que se conservan en el Ermitage procedían de la venta hacia 1787 de la colección de Lyde Browne a la emperatriz Catalina II de Rusia. Los inventarios de antigüedades pertenecientes al coleccionista británico, publicados en 1768¹⁴⁸⁸ y 1779¹⁴⁸⁹, indican que las piezas de esta colección fueron obtenidas por él en galerías privadas de Roma¹⁴⁹⁰. Los dos catálogos hacen referencia a las galerías romanas en que muchos de estos objetos fueron obtenidos, así como a los monumentos adquiridos en las coetáneas excavaciones, indicando la fecha y el lugar del hallazgo. Gorbunova en su estudio de la colección opinaba que estos datos no siempre eran reales pero la conclusión indiscutible es que las piezas fueron conseguidas por Lyde Browne en Italia¹⁴⁹¹.

El director del Banco de Inglaterra, comenzó a formar su colección en 1747 y durante más de treinta años compró obras de distinta procedencia, entre las que estaban las de la colección Mattei, que la familia tuvo que vender por problemas financieros a través de los artistas ingleses Thomas Jenkins y Gavin Hamilton que ejercieron como agentes¹⁴⁹², obras de villa Negroni, vasos de piedra de las colecciones Medici y Farnese y piezas del Palazzo Barberini. Aunque en algunos documentos de mediados del siglo XVIII se mencionaba un museo de Lyde Browne en Roma¹⁴⁹³, lo cierto es que en 1762 la colección estaba ya en sus posesiones de Wimbledon¹⁴⁹⁴. En 1780 fue elegido miembro de la Society of Dilettanti y poco después comenzaron las negociaciones para la venta a Rusia.¹⁴⁹⁵

¹⁴⁸⁸ *Catalogus veteris aevi varii generis monumentorum quae Cimeliarchio Lyde Browne. Wimbledon. 1768.* Contiene 130 entradas, 80 de las cuales están descritas en detalle. Citado por NEVEROV, O.: "The Lyde Browne Collection and the History of Ancient Sculpture in the Hermitage Museum" en *American Journal of Archeology*. 1984, vol. 88, n° 1, pp. 33-42.

¹⁴⁸⁹ *Catalogo dei più scelti e preziosi marmi, che si conservano nella Galleria del Sigr. Lyde Browne Cavaliere Inglese a Wimbledon nella Contea di Surry; raccolti con gran spesa nel corso di trent'anni, molti dei quali si ammiravano prima nelle più celebri gallerie di Roma.* Londres. 1779, p. 31, n° 40. Gracias a los esfuerzos del director del Ermitage, Guédéonow, se conservan en el Ermitage las copias manuscritas de ambos catálogos. (Archivo del Ermitage, fondo 1.), citado por NEVEROV, O.: *op.cit.* pp. 33- 34.

¹⁴⁹⁰ NEVEROV, O.: *op.cit.* p. 34.

¹⁴⁹¹ GORBUNOVA, X.: "Classical Sculptures from the Lyde Browne Collection" en *Apollo*, 1974, pp. 460-467. Aquí p. 460.

¹⁴⁹² NEVEROV, O.: *op.cit.* p. 35. FORD, B.: "Thomas Jenkins, Banker, Dealer and Unofficial English Agent" en *Apollo*, XCIX, 1974, pp. 416 y ss.

¹⁴⁹³ NEVEROV, O.: *op.cit.* p. 34. n. 13.

¹⁴⁹⁴ NEVEROV, O.: *op.cit.* p. 34. n. 14.

¹⁴⁹⁵ NEVEROV, O.: *op.cit.* p. 34.

En la época de las guerras napoleónicas Dallaway indicaba que en los últimos años del siglo XVIII la emperatriz Catalina II había comprado en Inglaterra una colección de esculturas por la sustanciosa suma de veintitrés mil libras¹⁴⁹⁶ de las que su poseedor sólo recibió diez mil, pues el agente de la operación se declaró en bancarrota¹⁴⁹⁷. Algunos llegaron a comentar que la causa real de la repentina muerte de Browne se debía a las malas noticias económicas que había recibido desde San Petersburgo¹⁴⁹⁸. Parece que después del fallecimiento de la reina muchas de las esculturas adquiridas por ella se dispersaron por diferentes palacios de San Petersburgo y alrededores¹⁴⁹⁹, de ahí que la pista del *Niño sobre el delfín* se perdiera durante años.

Cuando Guédéonow lo encontró en uno de los almacenes del museo, lo relacionó inmediatamente con el mencionado en el catálogo de la colección de Lyde Browne de 1779 como *un gruppo d'un putto annegato sopra il dosso d'un delfino, che gli tiene la chioma nella bocca, opera di Lorenzetto Bolognese, secondo il disegno di Rafaele da Urbino; questo sta nella prima classe frà le sculture moderne, essendo d'una bellezza maravigliosa, già nel possesso del Barone di Breteuil, ambasciatore di Malta a Roma. Quel gruppo rappresenta un fatto ricordato da Plinio il giovane nelle sue opere*¹⁵⁰⁰.

Parece que el *Niño muerto sobre el delfín* había pertenecido anteriormente al barón de Breteuil, bailío¹⁵⁰¹ ante la Santa Sede de la Santísima Orden de San Juan de Jerusalén, como se señala en la *Raccolta* y en el *Catalogo* de la galería escultórica de Lyde Browne. Howard¹⁵⁰², el mayor especialista en Cavaceppi interpretaba al personaje como *one Signori Bali* y daba por perdido el original, dato que contradecía en la página anterior al decir en el pie de página que éste grupo se encontraba en el Ermitage y que se podía encontrar una copia del mismo, obra de Nollekens, conservado en Broadlands.

¹⁴⁹⁶ DALLAWAY, J.: *Anecdotes of the Arts in England or Comparative Observations on Architecture, Sculpture, & Painting, Chiefly Illustrated by Specimens at Oxford*. Londres. 1800. p. 389.

¹⁴⁹⁷ INGAMELLS, J.: *A Dictionary of British and Irish travellers in Italy, 1701-1800*. Londres. 1997. p. 142.

¹⁴⁹⁸ *Gentleman's Magazine* 57 (1787) p. 840, citado por NEVEROV, O.: *op.cit.* n. 2.

¹⁴⁹⁹ NEVEROV, O.: *op.cit.* p. 33.

¹⁵⁰⁰ *Catalogo dei più scelti e preziosi marmi, che si conservano nella Galleria del Sig^r Lyde Browne Cavaliere Inglese a Wimbledon nella Contea di Surry; raccolti con gran spesa nel corso di trent'anni, molti dei quali si ammiravano prima nelle più celebri gallerie di Roma*. Londres. 1779, citado en la recensión alemana del artículo de Guédéonow publicado en *Jahrbücher für Kunstwissenschaft*. vol. 5, cuaderno 3, pp. 269-272. Aquí p. 270. Y en GUÉDÉONOW, M. de: *op.cit.* p. 85.

¹⁵⁰¹ Bailío: Caballero comendador de la orden de San Juan de Jerusalén, más tarde de Malta, que por antigüedad o gracia del Gran Maestre ha obtenido bailiaje; los bailíos equivalían a comendadores de otras órdenes. Definición dada en la Enciclopedia Universal Ilustrada europeo-americana. vol. VII. Barcelona.

¹⁵⁰² HOWARD, S.: *Bartolomeo Cavaceppi. Eighteenth-Century Restorer*. Londres. 1982. p. 188. En su tesis doctoral sobre el escultor Howard había afirmado esto, pero vemos como años más tarde con más experiencia había afinado hasta el límite en lo referente al *Niño muerto sobre el delfín*, sobre el que publicó varios artículos, como veremos más adelante.

Passavant afirmaba que Cavaceppi habría vendido ciertas estatuas a M. de Breteuil¹⁵⁰³, idea que para Guédéonow no tenía ningún fundamento, pues según él el romano se habría limitado sólo a restaurarlas¹⁵⁰⁴, sin considerar por su parte el gran negocio de antigüedades, copias y falsificaciones que dirigía el escultor. El director del Ermitage suponía que el *Niño* había estado en posesión del barón de Breteuil al menos un tiempo entre 1768, fecha de la *Raccolta*, y 1779, año del catálogo de Lyde Browne que lo tenía ya en Wimbledon¹⁵⁰⁵.

Guédéonow daba por cierta la atribución a Rafael, pues, como él decía, tanto Cavaceppi como el catálogo de Lyde Browne así lo afirmaban¹⁵⁰⁶. Además el título de la *Raccolta* indicaba que en ella se incluían las estatuas antiguas, bustos, bajorrelieves y otras esculturas *restaurate* por el romano. El hecho de que el *Niño sobre el delfín* del Ermitage presentara lo que “parecían”¹⁵⁰⁷ intervenciones antiguas en las extremidades, conducía al ruso a opinar que éstas estaban realizadas por Cavaceppi¹⁵⁰⁸.

Aparte de todas estas significativas circunstancias quedaba por demostrar un dato muy importante: la concordancia del grupo del Ermitage con el vaciado del mismo que Mengs poseía¹⁵⁰⁹, y aquí es donde la historia comienza a ponerse verdaderamente interesante para nosotros. Hasta el momento toda la bibliografía general sobre el pintor alemán y sobre la escultura del *Niño muerto sobre el delfín* citaban un yeso de dicha escultura entre los vaciados de Mengs en Dresde¹⁵¹⁰ donde se le citaba en el inventario como *Un Puttino morto sopra un Delfino di Parma*. La existencia en la colección del pintor de un yeso de este grupo había sido esgrimido en ocasiones para defender uno u otro argumento en referencia a la autenticidad del *Niño*.

Lo que hasta ahora no se había publicado es que el pintor de cámara de Carlos III, no sólo tenía este ejemplar en Dresde¹⁵¹¹, sino que entre los vaciados que había legado a la Academia de San Fernando y que llegaron a la capital española en 1779, se encontraban asimismo un vaciado del *Niño dormido sobre el delfín* y también una forma de éste. Con el número 8, del

¹⁵⁰³ PASSAVANT, J. D.: *op.cit.* vol. I, p. 216

¹⁵⁰⁴ GUÉDÉONOW, M. de: *op.cit.* p. 86 n. 12

¹⁵⁰⁵ GUÉDÉONOW, M. de: *op.cit.* p. 87

¹⁵⁰⁶ GUÉDÉONOW, M. de: *op.cit.* p. 86

¹⁵⁰⁷ Para Guédéonow las restauraciones del *Niño muerto sobre el delfín* son sin dudarlas antiguas. Nosotros veremos más adelante como esa afirmación no es cierta.

¹⁵⁰⁸ GUÉDÉONOW, M. de: *op.cit.* p. 86

¹⁵⁰⁹ GUÉDÉONOW, M. de: *op.cit.* p. 87. El artículo de Guédéonow iba acompañado además de dos fotografías, una del mármol del Ermitage y otra del vaciado de Mengs conservado en Dresde.

¹⁵¹⁰ KIDERLEN, M.: *op.cit.* n.º 442, ASN 2882, p. 345, citado por MATTHÄY, J. G.: *op.cit.* p. 15 *LXXXII Un enfant mort, qui est couché sur une baléne, de Parme.*

¹⁵¹¹ Testamento de Mengs. ASR. Not. Capponi. Notai Capitolini, Ufficio 4, Roma, vol. 490, f. 473. Publicado en ROETTGEN, S.: *Anton Raphael Mengs: 1728-1779. Das malerische und zeichnerische Werk.* Múnich. 1999. pp. 562-563

listado de los yesos cedidos por Mengs a Madrid, se expresaba la existencia de *Un Amorino muerto sobre un Delfín* cuyo original hizo Lorenzetto con la Dirección del Rafael de Urbino y con el número 74 la forma del niño muerto sobre el Delfín q. va en el num^o 8.¹⁵¹²

La forma del *Niño muerto sobre el delfín* se citada específicamente en un documento de la Academia de Bellas Artes de Madrid fechado el quince de octubre de 1778, en él que Francisco Preciado, director de los Pensionados de Roma, hacía referencia a la autorización recibida por el embajador de esta ciudad, el Duque de Grimaldi, para recibir los vaciados de Mengs y enviárselos al rey: *Con efecto, según las ordenes del Rey que costeó todos los gastos, vinieron por mar á Alicante y desde esta ciudad a Madrid 75 grandes caxas con los referidos yesos; y por las listas que existen en el Archivo, se halla que entre ellos habia los moldes o formas siguientes: (...) la forma del niño muerto sobre un delfín.*¹⁵¹³

Volveremos sobre el tema más adelante, pues con el que Guédéonow quería compararlo era con la copia conservada ya en aquel momento en Dresde. Para muchos de los que entraron en la discusión de la autenticidad del *Niño con el delfín*, el hecho de que Mengs tuviera un vaciado de éste entre sus posesiones justificaba por sí mismo la atribución a Rafael, pues opinaban que el pintor no habría tenido entre sus yesos más que una reproducción del gran maestro¹⁵¹⁴, al que tanto admiraba.

Guédéonow narraba cómo durante una visita del Dr. Zahn, consejero del Ministerio de Bellas Artes en Dresde, a San Petersburgo, Stéphaní, suponemos que un conservador del Ermitage, le había invitado a ver el original del vaciado que se conservaba en Dresde. La opinión de Zahn no se hizo esperar y el trece de junio de 1872 escribía a Stéphaní una carta en la que explicaba que en el museo ruso su recuerdo del vaciado de Mengs había sido erróneo y que una vez regresado a Dresde y examinado el yeso creía muy posible que el yeso conservado en Alemania hubiera sido extraído del mármol del Ermitage.

Las diferencias que existían en el tratamiento de la superficie aclaraban que el yeso de Mengs no era un primer vaciado de la escultura original sino que era el vaciado de otro vaciado, como demostraban las dobles costuras que presentaba. El vaciado del *Niño sobre el delfín* conservado en Madrid y actualmente expuesto en el Museo de la Real Academia de Bellas

¹⁵¹² Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 40-1/2, citado en NEGRETE PLANO, A.: “*Un grupo escultórico atribuido a Rafael*” en el *Boletín de la Academia de España en Roma*, 1999-2000. pp. 80-83.

¹⁵¹³ Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 40-1/2.

¹⁵¹⁴ GUÉDEONOW, M. de: *op.cit.* p. 87. AQUARONE, J.: *op.cit.* p. 80, éste pensaba lo contrario que Mengs lo tenía sencillamente porque le gustaba o que se encontraba en su taller por cualquier otra razón, pero no porque el pintor creyera que era de Rafael, pues añadía que el inventario de los vaciados de Dresde no incluía ninguna atribución.

Artes de San Fernando, es un primer vaciado, lo que nos podría hacer suponer que el de Dresde podría ser una copia extraída del yeso de Madrid. Posteriormente Zahn daba las medidas exactas del conservado en Dresde para poder compararlas con las del original del Ermitage¹⁵¹⁵.

Guédéonow opinaba que no sólo las medidas entre las dos obras eran exactas, sino que además comparando las fotografías enviadas de Dresde, las líneas eran idénticas y el número y disposición de escamas del delfín coincidían con las del vaciado¹⁵¹⁶. Pero además para el director del Ermitage el estilo del *Niño muerto sobre el delfín* era eminentemente rafaelesco en la composición, en la belleza casi antigua de las líneas, la morbidez de la carne, la finura del modelado de los detalles, el *Niño* era un digno semejante del Jonás de Rafael en la capilla Chigi en Santa Maria del Popolo. De éste modo Guédéonow otorgaba toda la razón a Passavant que aseguraba sobre el vaciado de Dresde que era una copia de un original del maestro urbinés pues *la pose si naturelle de l'enfant, le style de la tête et des cheveux, la forme de la tête du dauphin qui rappelle absolument les dauphins du tableau de Galatée, tout invite à croire que cet enfant esta celui dont parle Castiglione*.¹⁵¹⁷

Guédéonow se apresuraba a señalar la perfecta exactitud de las observaciones de Passavant que incluso atribuía a un *lapsus scalpri* algunas imperfecciones del costado derecho del niño, pero indicaba su disconformidad con la crítica del alemán a la descuidada ejecución de las

¹⁵¹⁵ Bei meiner Rückkehr fand ich, dass ich den Abguss des Knaben auf dem Delphin nach Raphaël doch nicht so sicher im Gedächtniss hatte, als ich bei der Betrachtung des Marmors in St. Petersburg geglaubt hatte. Die mir dort erinnerlichen Abweichungen konnte ich hier doch nicht constatiren, und ich glaube in der That, dass unser hiesiger Abguss von Ihrem Marmor genommen sein wird. Die Differenz in der Behandlung der Oberfläche erklärt sich daraus, dass wir hier nicht den ersten Abguss aus einer über den Marmor gemachten Keilform, sondern den Abguss eines älteren Gipsabgusses besitzen, dessen Nähe neben denen der Meng'schen Form noch deutlich erkennbar sind. Ich füge die kürzlich aufgenommene Photographie bei und bemerke, dass die Masse unseres Abgusses die nachstehenden sind: von der Zehenspitze auf die Höhe des Knies 0'33; von da zur Nasenspitze 0'525; jedesmal in gerader Linie gemessen. (Carta del Dr. Zahn a Stephani, 13 de junio de 1872, incluida en GUÉDÉONOW, M. de: *op.cit.* pp. 87-88. Es posible que el mismo Zahn escribiera la reseña al artículo de Guédéonow publicado anónimamente en el *Jahrbücher für Kunstwissenschaft*, vol. 5, cuaderno 3, pp. 269-272.

¹⁵¹⁶ GUÉDÉONOW, M. de: *op.cit.* p. 88. En la nota de pie de página n. 14 añadía que un vaciado del mismo grupo se encontraba en Roma según M. de Neff conservador de pintura del Ermitage, como éste había aprendido en Roma quince años antes. Señalaba además que el vaciado había pertenecido a Angélica Kaufmann, amiga de Mengs, que lo legó en su testamento a M. Kestner más tarde ministro del rey de Hanover ante la Santa Sede. Después de la muerte de Kestner el vaciado estuvo perdido un tiempo y posteriormente comprado por seis escudos por el escultor alemán M. Lotsch. Allí lo vio en 1857 M. de Neff y tres años después encargó una copia en mármol ejecutada por Lotsch que se encontraba en el tiempo del artículo de Guédéonow en el Palacio de Oranienbaum, y éste concordaba perfectamente con el mármol del Ermitage, salvo algunas pequeñas diferencias de las medidas y número de escamas del delfín, que se explicaban por las reparaciones que el vaciado habría sufrido en Roma antes de servir como modelo al escultor.

¹⁵¹⁷ PASSAVANT, J. D.: *op.cit.* vol. I, p. 206

extremidades en comparación con el resto¹⁵¹⁸. Esto lo disculpaba Guédéonow con el hecho de que el original hubiera sido restaurado por Cavaceppi en torno a 1768, lo que haría suponer que en la época en que se extrajo el vaciado de Mengs (época anterior a 1768, pues según él el original pertenecería por aquel¹⁵¹⁹ entonces al duque o duquesa de Parma) el grupo estaba ya dañado en algunas partes, por lo que fue necesaria una restauración (según todas las probabilidades una segunda restauración)¹⁵²⁰.

De este modo Guédéonow admitía ciertas incorrecciones en la pieza, pero en su intento de atribuir el original a Rafael, prefería imputárselas al restaurador antes que al maestro, y aunque la hubiera trasladado al mármol Pietro d'Ancona, éste debía haber sido un artífice del gusto de Rafael como aseguran algunos¹⁵²¹. Quizás por cierto respeto guardado a Cavaceppi, Guédéonow suponía una restauración anterior que habría sido la responsable de los pequeños fallos o realizados por el formador que extrajo el vaciado¹⁵²². Según él, Cavaceppi no había indicado en su grabado las partes restauradas, pero para el ruso un primer vistazo sobre la obra servía para observar que eran precisamente las extremidades las que habían sufrido *les atteintes meurtrières du dehors*¹⁵²³ en concreto los pies y las manos del muchacho, que por ese motivo podían parecer más débilmente tratadas, como señalaba Passavant.

Al final de su artículo indicaba las restauraciones realizadas por Cavaceppi que según él eran una parte de la muñeca y el pulgar izquierdos y el dedo anular del pie derecho. Refería además que la mutilación relativamente reciente de las extremidades había requerido una nueva restauración de la mitad inferior del pie derecho y cuatro dedos de la mano izquierda así como del pulgar de la derecha. Trabajos llevados a cabo por el escultor del Ermitage M. Kouznetzow¹⁵²⁴.

El grupo del Ermitage está fijado por una clavija giratoria en bronce a un pedestal de forma circular en mármol gris. Los ornamentos de bronce dorado del pedestal que se encontraban en un avanzado estado de deterioro fueron sustituidos por otros, realizados sobre el mismo dibujo. No era posible que el pedestal perteneciera originariamente a la estatua.

¹⁵¹⁸ PASSAVANT, J. D.: *op.cit.* vol. II, p. 375.

¹⁵¹⁹ GUÉDÉONOW, M. de: *op.cit.* p. 89.

¹⁵²⁰ GUÉDÉONOW, M. de: *op.cit.* p. 89.

¹⁵²¹ GUÉDÉONOW, M. de: *op.cit.* p. 89. En los comentarios de Milanesi a la “Vida de Rafael” de Vasari, *op.cit.* p. 407, se dice que *Raffaello scolpì un putto di marmo, essendo provato invece dalla detta lettera che egli semplicemente lo modellò di creta, e che diedelo poi a scolpire di marmo ad un artefice per noi oscuro, ma del cui valore dobbiamo giudicare favorevolmente, se Raffaello tra tanti artefici di nome che erano allora in Roma si servì di lui.*

¹⁵²² GUÉDÉONOW, M. de: *op.cit.* p. 89.

¹⁵²³ GUÉDÉONOW, M. de: *op.cit.* p. 89.

¹⁵²⁴ GUÉDÉONOW, M. de: *op.cit.* p. 90.

Este artículo fue inmediatamente contestado, suponemos que poco tiempo después, pues la recensión no está firmada ni datada, por un investigador alemán que daba su opinión sobre él y comparaba también el grupo del Ermitage con el vaciado de Mengs en Dresde. Éste proponía una comparación más exhaustiva de las partes restauradas en el mármol y en el vaciado, pues las restauraciones antiguas se conservaban en parte en el original y otra parte había sido suprimida y reemplazada en el museo ruso, de esta manera la obra tenía entonces restauraciones antiguas y modernas¹⁵²⁵. Para él el asunto de las restauraciones era harto complicado y se debía hacer un análisis más completo, pues la teoría de una restauración anterior a Cavaceppi y visible en el vaciado de Mengs no le convencía.

A pesar de que el vaciado de Dresde estaba pintado, se podía percibir que estaba tomado de otro vaciado por las dobles líneas de unión. La pintura impedía sin embargo ver los trazos de contacto de las restauraciones razón por la cual no se podía determinar qué era lo restaurado¹⁵²⁶. Según su opinión las manos y pies no estaban tan mal esculpidos y era posible que no estuvieran restaurados, es decir que pertenecieran al escultor original.

Otro problema que encontraba en el artículo de Guédéonow era la identificación de *S.A.R di Parma*, inscripción que aparecía en el inventario de 1783 de los vaciados de Mengs en Dresde: *Nº 82 Putto morto sul delfino di S.A.R. di Parma*. Passavant suponía que la obra original se debía encontrar en Nápoles, pero también añadía que sin ningún fundamento se había dicho que estuvo en Turín.¹⁵²⁷ Guédéonow conjeturaba que la suposición de Passavant se debía seguramente a que la familia Farnese había gobernado Parma entre 1545 y 1802¹⁵²⁸.

El investigador alemán, que había escrito la recensión al artículo del soviético, se encargó de reseñar que desde 1733 y 1735 el duque de Parma era el futuro Carlos III, hijo de Felipe V e Isabel de Farnesio. Según él el noble mencionado en la lista de transporte de los vaciados de Dresde de 1783, podría hacer referencia más posiblemente a su hermano el infante de España Felipe de Borbón e incluso con mayor probabilidad a su hijo Fernando cuyas posesiones nunca estuvieron en Nápoles¹⁵²⁹. Sólo ellos habían ostentado el título de Alteza Real mencionado en la lista de 1783.

¹⁵²⁵ *Jahrbücher für Kunstwissenschaft. op.cit.* p. 270

¹⁵²⁶ *Jahrbücher für Kunstwissenschaft. op.cit.* p. 270-271

¹⁵²⁷ PASSAVANT, J. D.: *op.cit.* vol. II, p. 375. La única posibilidad que se nos ocurre es que la persona encargada de hacer la lista en algún momento la confundiera o mezclara con el *Putto durmiendo* conservado en Turín que también estaba en la colección de vaciados de Mengs.

¹⁵²⁸ GUÉDÉONOW, M. de: *op.cit.* p. 83, n. 6

¹⁵²⁹ *Jahrbücher für Kunstwissenschaft. op.cit.* p. 271

Añadía además que era muy difícil saber cuando había sido extraído el vaciado del original cuando éste estaba en Parma, pero no tenía ninguna duda de que así debía haber sido. Bastante fantasioso afirmaba que quizás el formador que hizo la forma en Parma era la misma persona que había ayudado a hacer la lista del transporte de Roma a Dresde¹⁵³⁰. Ésta persona, según el autor de la recensión, habría creído que la escultura era antigua, pues se la citaba en la parte de la lista en que se elencaban las antigüedades, interpretación que no podría ser cierta pues en realidad el criterio era organizarlas por medidas para meterlas en los cajones¹⁵³¹. Finalmente criticaba que Guédéonow había aceptado demasiado rápido que la escultura mencionada por Castiglione era la misma que la conservada en el Ermitage, aunque para él mismo la posibilidad de que la escultura fuera de Rafael era grande.

Todavía hoy no está claro si el *Niño sobre el delfín* perteneció en algún momento al ducado de Parma, pues no hay ninguna fuente que lo confirme. Pese a ello para nosotros sería más posible que Mengs hubiera adquirido su vaciado, y quizás también la forma conservada en Madrid, en el taller de Cavaceppi, como muchas otras piezas de su numerosa colección de yesos. La relación que llegó a tener con el restaurador, propiciada por su asiduidad a villa Albani, harían más creíble la hipótesis de que fue adquirida en *Casa Cavaceppi*.

Pero continuemos con la anunciada polémica, que se generó en gran medida por las afirmaciones de Passavant y Guédéonow que tomaron por cierta la inscripción de la *Raccolta*. Las opiniones se dividieron entre aquellos que creían reconocer una obra de Rafael en el *Niño sobre el delfín*, y los que negaban tal posibilidad. La situación se complicó aún más cuando coincidieron en el tiempo en el campo de liza, dos esculturas, que representaban niños, atribuidas por unos u otros al pintor de Urbino y que en más de una ocasión fueron confundidas.

En 1872, Domenico Rembadi encargado de la Biblioteca Nazionale de Florencia y secretario de Molini, aseguraba que se había encontraba en la misma ciudad, algún año antes, por medio del perspicaz arqueólogo y conocedor del arte Pietro Molini¹⁵³² una estatuilla de mármol pentélico, un pequeño *putto* de pie, que excitaba la admiración de no pocos artistas y amantes de las bellas artes. Según Gennarelli, éstos mismos rápida e unánimemente reconocieron en aquella escultura un tipo rafaelesco, y era tal su convicción, que no sabiendo ni recordando

¹⁵³⁰ *Jahrbücher für Kunstwissenschaft. op.cit.* p. 271.

¹⁵³¹ Agradezco al Dr. Moritz Kiderlen está información.

¹⁵³² REMBADI, D.: *Del putto in marmo di Raffaello Sanzio da Urbino*. Florencia. 1872.

que Rafael había sido escultor, casi instintivamente quisieron examinar la vida del pintor para buscar una confirmación de su juicio¹⁵³³.

En los días en que estas investigaciones sucedían se conocía un escrito del periódico “Italie” en que se hablaba de un grupo en mármol existente en el Museo de Petersburgo que se afirmaba era el recordado por Castiglione en su carta a Andrea Piperario.¹⁵³⁴ Esta inesperada coincidencia de la aparición del grupo marmóreo de Molini y de la escultura que se pretendía reivindicar de Rafael en el Ermitage, hizo que se multiplicaran los estudios e investigaciones. Domenico Rembadi demostraba en su opúsculo que el grupo de Petersburgo no podía ser el *putto* esculpido por Rafael, del que trataban los documentos contemporáneos al gran pintor urbinés¹⁵³⁵, pues éstos hablaban de un grupo y no de un niño¹⁵³⁶, y sostenía sin embargo que era la estatuilla poseída por Molini.

El *putto*, de unos sesenta y cinco cm. sin contar la base¹⁵³⁷, se encontraba recubierto de una costra durísima, al parecer de yeso, que se habría dado con el fin de esconderla a algún interesado en poseerla o robarla¹⁵³⁸ o quizás fuera el medio con que se había pretendido ocultarla para sustraerla de Roma en un momento en que las leyes intentaban impedir que se sacaran obras de arte¹⁵³⁹. La estatuilla presentaba algunos daños que habían sido ocasionados según Gennarelli en el taller de Giulio Romano durante el Saco de Roma¹⁵⁴⁰, saqueo al que en 1527, las milicias españolas y alemanas expusieron a la Ciudad Eterna.

Varios artistas expresaron la certeza de que el *putto* de pie era de un pintor, pues se mostraba con claridad la ignorancia de ciertas normas que son familiares a los escultores¹⁵⁴¹. Y Milanesi en sus *Comentarios* a las obras de Vasari sugería que era creíble que Rafael hubiera modelado una estatuilla en barro *in quantochè il lavorare di terra doveva essere per Raffaello una cosa facile, perchè ordinaria, sapendosi che allora i pittori avevano per usanza, nel condurre le loro opere, di servirsi di figurette di creta da loro modellate (...)*. Pero añadía que el modelar era una cosa y el esculpir otra pues al pintor le habría sido difícil, por no decir imposible, esculpirla, ya que él no tenía ni la práctica ni el ejercicio que se requerían para

¹⁵³³ GENNARELLI, A.: *op.cit.* p. 3.

¹⁵³⁴ GENNARELLI, A.: *op.cit.* p. 4.

¹⁵³⁵ GENNARELLI, A.: *op.cit.* p. 4.

¹⁵³⁶ AQUARONE, J.: *op.cit.* p. 82.

¹⁵³⁷ ASTOLFI, C.: *op.cit.* p. 36. Según Astolfi el *putto* había desaparecido de Florencia y fueron vanas todas las investigaciones llevadas a cabo en la época en que él escribió el artículo en 1935.

¹⁵³⁸ ASTOLFI, C.: *op.cit.* p. 36.

¹⁵³⁹ GENNARELLI, A.: *op.cit.* pp. 7 y 8.

¹⁵⁴⁰ GENNARELLI, A.: *op.cit.* p. 8. La misma idea la recoge AQUARONE, J.: *op.cit.* p. 82, que opina que si la estatua hubiera sufrido sencillamente una caída se habría dañado de otra manera.

¹⁵⁴¹ GENNARELLI, A.: *op.cit.* p. 4.

tratar el mármol¹⁵⁴². Este mismo criterio de la imposibilidad de Rafael para esculpir un mármol fue utilizado para defender la teoría de que tanto la estatuilla en pie como el *Niño del delfín* no habían sido ejecutados por el mismo, y para otros sirvió no obstante para justificar la idea contraria, es decir que como pintor era normal que no dominara el arte de la escultura totalmente.

El arqueólogo Molini pidió la opinión sobre su esculturilla a algunos especialistas: Gaetano Milanesi, editor y estudioso de las *Vidas* de Vasari, a Carlo Pini, inspector de las Reales Galerías de Florencia, a Focardi, escultor y restaurador de mármoles antiguos, y a Haussolier pintor francés¹⁵⁴³.

Gennarelli y Astolfi apuntaban que el escultor y restaurador Focardi envió una carta a Molini en la que explicaba las razones por las que la obra debía ser de un pintor y no de un escultor, razón por la que él la atribuía al urbinés. La misiva del veinte de diciembre de 1872 decía que todos los escultores pretendían dar resistencia a sus obras para legarlas a la posteridad y además *i sommi artisti alle statue in piedi hanno sempre messo un punto d'appoggio accanto alla gamba di pianta, od hanno fatto cadere un lembo di panno per dare resistenza alla fragilità delle statue in piedi.*¹⁵⁴⁴ La segunda prueba era la fragilidad del mármol elegido que no podía ser conocida por un pintor. En dicha carta Focardi escribía que *non apparisce essere il marmo tagliato con quella pratica che gli scultori hanno acquistato per tirocinio di diversi anni... Il putto, si legge chiaro, è d'un Pittore... è così vero e carnoso che non può essere che quello che scolpì Raffaello colle sue proprie mani.*¹⁵⁴⁵ Y otros artistas opinaron lo mismo, que la estatuilla del *putto* de pie había sido esculpida por Rafael.

En marzo de 1873, el ministro de la *Istruzione Pubblica* basándose en tal juicio invitó a la Academia Florentina a examinar la pieza y pronunciarse sobre ella. Los académicos declararon que *Il Collegio Accademico, Sezione della Pittura e della Scultura, esaminato il Putto di marmo (di proprietà del signor Pietro Molini) non osa mettere in discussione nemmeno la probabilità che detta opera sia da attribuirsi a Raffaello Sanzio, e ciò per non recare offesa alla dignità artistica di quel sommo.*¹⁵⁴⁶

Gennarelli, entonces profesor de Arqueología en el *Istituto di Studi Superiori e di Perfezionamento* de Florencia, versificó a su manera la reunión de los académicos criticando

¹⁵⁴² MILANESI, G. (ed.): *op.cit.* p. 408.

¹⁵⁴³ ASTOLFI, C.: *op.cit.* p. 36.

¹⁵⁴⁴ GENNARELLI, A.: *op.cit.* p. 6.

¹⁵⁴⁵ Carta de Focardi a Molini, citada también en ASTOLFI, C.: *op.cit.* p. 43.

¹⁵⁴⁶ ASTOLFI, C.: *op.cit.* p. 36. GENNARELLI, A.: *op.cit.* pp. 10-11.

con beligerancia la posición que éstos habían tomado ante la escultura: *C'era il Fedi, il Dupré, Cambi, Bellucci, Ciseri, Gordigiani e Servolini/E c'era il Romanelli e il Paganucci.../Tenea la Presidenza il Pollastrini;/Tutti venuti svegli e con gli occhiali/Per non pigliar dei granchi madornali./Tostochè agli occhi lor si offerse il Putto/Volsero addietro spaventati il ciglio, /Unanimi esclamando: Oh come è brutto!/Quello.... del Sanzio? oibò... mi meraviglio!/(L'uno all'altro dicea): gli è un gran falsario/Chi lo fece, e chi'l crede un visionario!...*¹⁵⁴⁷

Según Aquarone, el profesor de Arqueología, había intentado con el poema y su escrito en tono oratorio, generar un poco de debate en un terreno monótono donde terminó dejándose llevar por la antigua máxima *de gustibus non este disputandum*¹⁵⁴⁸ pues tampoco aportaba claridad a la discusión. Gennarelli consideraba que los diez miembros de la Academia florentina no habían sido muy corteses al defender su teoría, frente a los expertos consultados por Molini. Y quizás en un arrebato de justiciero calificaba el acto de villanía¹⁵⁴⁹ como defensa a aquellos que pensaban que el *putto* era una obra de Rafael.

Su ataque continuaba diciendo que los académicos se creían que tenían la infalibilidad del Papa¹⁵⁵⁰, y que sin ofender a Rafael se podía considerar que era posible sobresalir en más de una habilidad, como había hecho Miguel Angel, pero se debía admitir igualmente que era posible hacerlo sólo en una y en otras no. Para él el pintor no tenía porqué ser tan sublime en la escultura como lo había sido en la pintura. Pero aún no tenía bastante con su ofensiva y recordaba que en ocasiones el juicio de los miembros de la Academia había sido contradictorio respecto a alguna obra de arte, como había ocurrido en una ocasión con dos relieves de escayola que un académico atribuía a Donatello y otro colega no¹⁵⁵¹.

Gennarelli sostenía que el *putto* de pie no podía ser otro que el mencionado por Castiglione y por la carta del discípulo de Miguel Angel enviada a su maestro y señalaba que Grimm, autor de un estudio sobre Rafael, consideraba que ese *putto* era semejante a los pintados por él, habiendo éste podido servir como modelo para el taller, explicándose por ello que Giulio Romano lo hubiera conservado también durante un tiempo en su *atelier*.¹⁵⁵² En las páginas finales de su escrito el arqueólogo admitía que releuyéndolo nuevamente se había dado cuenta de que su tono había sido un poco áspero y para “arreglarlo” decía que debía haber utilizado

¹⁵⁴⁷ GENNARELLI, A.: *op.cit.* pp. 13-14, citado también por ASTOLFI, C.: *op.cit.* p. 39.

¹⁵⁴⁸ AQUARONE, J.: *op.cit.* p. 81.

¹⁵⁴⁹ GENNARELLI, A.: *op.cit.* p. 15.

¹⁵⁵⁰ GENNARELLI, A.: *op.cit.* p. 15.

¹⁵⁵¹ GENNARELLI, A.: *op.cit.* p. 20.

¹⁵⁵² GENNARELLI, A.: *op.cit.* p. 31.

un lenguaje más elevado en respuesta *a quello da marrani dei miei oppositori*. Por esa razón reconocía que al no tener la virtud de la paciencia y de poner la otra mejilla no creía que le fueran a canonizar ni adorar en los altares¹⁵⁵³.

Aquarone en su artículo creía que Gennarelli había expresado su profunda admiración por la estatuilla de Molini, pero pensaba que éste se limitaba sólo a dar su opinión personal sin aportar datos que contribuyeran a establecer la tesis que sostenía.¹⁵⁵⁴ También Astolfi criticaba al arqueólogo al que no consideraba apto para hacer un juicio pues había sido *ingannato circa venticinque anni prima, nell'acquisto di un'urna cineraria etrusca di...bronzo già riconosciuta falsa, però da lui illustrata come autentica attirandosi la baia del giornaleto Zenzero*.¹⁵⁵⁵

Milanesi, que había sido uno de los convocados por Molini para dar su opinión, se oponía al criterio de los académicos y aseguraba que el *putto* estaba esculpido en un *pezzo di marmo pentelico avanzato da quello che servì a Lorenzetto per la statua di Giona*¹⁵⁵⁶ *si riconosca a prima vista tutto lo stile, il movimento e l'aria delle teste de'putti dipinti da Raffaello, é cosa confessata da tutti quanti lo videro. Che infine un'Accademia abbia dato un parere contrario, e con parole meno che convenienti, non fa, perchè esso non ha per noi valore nessuno, non essendo stato accompagnato da ragioni od argomenti di sorta che lo giustificassero*.¹⁵⁵⁷

Todavía en 1880 continuaba la discusión sobre el *putto* y se publicó entonces un *Estratto dall'opuscolo intitolato; Il puttino di marmo di Raffaello Sanzio da Urbino, statuetta della quale si perdette ogni traccia dopo il Sacco dato a Roma nel 1527, en el 1872 scoperta nella città di Firenze dall'Archeologo Romano Cav. Pietro Molini dimorante in Firenze*.¹⁵⁵⁸ Todo esto contribuyó a enredar el tema, pues muchos confundieron este *putto* con el *Niño muerto sobre el delfín* de San Petersburgo como explica Milanesi¹⁵⁵⁹.

Siguiendo con el *Niño del delfín*, Aquarone, poco después del hallazgo, en 1874, confesaba que le hubiera gustado que Guédéonow tuviera razón y hubiera encontrado la tan buscada obra mencionada por Castiglione. Pero se temía que el director del Ermitage se había dejado llevar por una ilusión, que a menudo era excusable, que seducía a los coleccionistas apasionados y que definía como *idolum tribus*. Admitía que la escultura hubiera llegado al

¹⁵⁵³ GENNARELLI, A.: *op.cit.* p. 56.

¹⁵⁵⁴ AQUARONE, J.: *op.cit.* p. 83.

¹⁵⁵⁵ AQUARONE, J.: *op.cit.* pp. 43-44.

¹⁵⁵⁶ Se refiere al Jonás de la Capilla Chigi en Santa Maria del Popolo ejecutado por Lorenzetto bajo la dirección de Rafael.

¹⁵⁵⁷ MILANESI, G. (ed.): *op.cit.* p. 409.

¹⁵⁵⁸ ASTOLFI, C.: *op.cit.* p. 40.

¹⁵⁵⁹ MILANESI, G. (ed.): *op.cit.* p. 408. También ASTOLFI, C.: *op.cit.* p. 44.

Museo a través de la venta de las esculturas de Lyde Browne a Catalina II, pero decía estar muy lejos del *Niño* codiciado por el autor de *El cortesano* en 1523.¹⁵⁶⁰

Para él Cavaceppi se podría haber confundido en la atribución o simplemente se prestó al humor del cliente al que le restauraba la adquisición. La única prueba válida era examinar con detenimiento el objeto y compararlo con lo que se sabía del maestro propuesto, pero desgraciadamente, escribía, este tipo de experimento, excelente para la convicción individual perdía todo valor en una discusión en la que cada uno lo veía a su manera¹⁵⁶¹. Passavant hacía responsable a Lorenzetto, escultor que habría ejecutado el mármol según Cavaceppi, de las debilidades que se observaban en el original. Y Guédéonov no dudaba del *estilo eminentemente rafaelesco* del mismo.

Aquarone que sólo había tenido al alcance las dos fotografías añadidas al artículo del *Bulletin de l'Académie Impériale des sciences de SPetersbourg*, manifestaba una *répugnance absolue* a reconocer la mano de Rafael, Lorenzetto o cualquier otro artista del siglo XVI en el *Niño muerto sobre el delfín*.¹⁵⁶² Y para no caer en la misma ligereza que los demás, aseguraba haber consultado a varios artistas, que unánimemente aseveraron que éste llevaba la huella del siglo XVIII italiano y que se alejaba del buen estilo y libertad del siglo XVI: *Ce n'est pas tout à fait sans mérite; mais cela porte l'empreinte du XVIII^e siècle italien. Raphaël n'a pu ni faire, ni inspirer à un de ses contemporains cette sculpture un peu ronde, un peu molle, bien éloignée du grand style, de la fermeté, de la liberté du XVI^e*.¹⁵⁶³

De este modo el autor, sólo dos años después de que se publicará el artículo del hallazgo del *Niño* en los almacenes del museo, dudaba de la autenticidad de la obra y veía claramente como se trataba de un pastiche realizado en el siglo de Cavaceppi. No podemos dejar de alabar a uno de los investigadores que se dejó llevar por la razón y la buena observación antes que por el deseo de encontrar una obra del gran maestro o de atacar o responder los criterios de otros opinantes.

En 1920, Corrado Ricci admitía aún la identificación del *Niño sobre el delfín*, en su obra sobre Rafael, como ejecutado por Pietro d'Ancona: *è sicuro che modellò un putto sopra un delfino e che lo diede da scolpire a Piero d'Ancona; si ritiene che fornisse a Lorenzetto l'idea*

¹⁵⁶⁰ AQUARONE, J.: *op.cit.* p. 81.

¹⁵⁶¹ AQUARONE, J.: *op.cit.* p. 80.

¹⁵⁶² AQUARONE, J.: *op.cit.* p. 82.

¹⁵⁶³ AQUARONE, J.: *op.cit.* p. 82.

*del Giona e dell'Elia, ma non potremo solo per questo annoverarlo nella serie degli scultori*¹⁵⁶⁴ y citaba también al otras veces mencionado Lorenzetto.

Rafael había decorado la capilla Chigi en Santa María del Popolo, donde bajo la dirección de Rafael, Lorenzo Lotti, conocido como Lorenzetto había trabajado un Jonás y Elías¹⁵⁶⁵. Lorenzetto nacido en 1490, era uno de los discípulos más cercanos del maestro y estaba casado con la hermana de su otro alumno, Giulio Romano¹⁵⁶⁶. En dichas esculturas se expresaba la juventud y gracia rafaelescas y en ellas se reflejaría el mundo antiguo que tanto interesaba a Rafael, el pintor habría realizado el boceto y dirigido la ejecución, y según algunos habría intervenido directamente también en el acabado¹⁵⁶⁷.

Venturi viendo el *Niño sobre el delfín* se convenció de que le faltaba la inconfundible elegancia de las obras de Rafael, y comparándolo con las obras de la Capilla Chigi consideró que había sido también esculpido por Lorenzetto. Para Venturi el manierismo de Lorenzo Lotti, se veía por igual en el *putto con l'anfora* que acompañaba la escultura de Elías, *il tipo, il modo di modellare i capelli, la bocca, la spalla si ritrovano identicamente nel putto con delfino di Pietroburgo*.¹⁵⁶⁸ En su opinión no hacía falta pensar en el siglo XVIII, como había hecho Aquarone, *per trovare un'esecuzione gonfia e rilassata. E se si osserva come nelle opere eseguite da Lorenzetto, dopo quelle di Santa Maria del Popolo, il manierismo peggiora e la decadenza diviene evidente, si potrà comprendere l'errore del Cavaceppi che voleva vedere nel putto ora a Pietroburgo l'influsso di Raffaello*.¹⁵⁶⁹

Milanesi alegaba que el *Niño muerto sobre el delfín* encontrado en los almacenes del Ermitage, no podía ser el mismo que el mencionado por Castiglione en su carta pues éste hablaba de un *puttino* de mármol y no de un grupo, y que se habían confundido todos aquellos que los habían relacionado. Además según él *bisognerebbe proprio aver dimenticato le divine bellezze delle opere di Raffaello per sostenere che da lui fosse modellato, chè scolpito non potrebbe essere, quel gruppo, nel quale lo stile soprattutto, e poi l'invenzione, l'attitudine, le forme or goffe e sgraziate, or grandemente difettose in alcune parti, scoprono la mano di un artefice mediocre, che segue altra scuola, e mostra di esser vissuto quando l'arte era già nel suo declinare*.¹⁵⁷⁰

¹⁵⁶⁴ RICCI, C.: *Raffaello*. Milán. 1920. p. 108.

¹⁵⁶⁵ CAVALCASELLE, G.B. y CROWE, J.A.: p. 30.

¹⁵⁶⁶ MILANESI, G. (ed.): *op.cit.* p. 577.

¹⁵⁶⁷ CAVALCASELLE, G.B. y CROWE, J.A.: p. 31.

¹⁵⁶⁸ VENTURI, L.: "Saggio sulle opere d'arte italiana a Pietroburgo" en *L'Arte* n° XV, 1912, p. 310.

¹⁵⁶⁹ VENTURI, L.: *op.cit.* p. 310.

¹⁵⁷⁰ MILANESI, G. (ed.): *op.cit.* p. 408.

Cavalcaselle y Crowe creían que el *Niño* era un motivo gracioso y podía ser considerado como la obra de un escultor familiarizado con las formas y dibujos del maestro y repetían en su artículo las palabras de Vasari sobre la dirección de Rafael a Lorenzetto en Santa Maria del Popolo¹⁵⁷¹. Astolfi por su parte confirmaba la escultura como obra del pintor, pues el tipo de cabeza del infante se podía encontrar también en cuadros suyos y la incorrección del brazo que cuelga y otras deficiencias las atribuía a la posterior restauración¹⁵⁷². Continuaba explicando que las imperfecciones de las extremidades habían sido explicadas por un gran conocedor de la materia, el propio Mengs, que en sus reflexiones sobre la belleza y el gusto en la pintura, en el apartado en que examinaba el diseño de Rafael, decía: *Se conoce tambien el estudio que hizo Rafael del Antiguo en que donde este le faltó, le faltó la Imitacion; como se ve en las manos, que no las hacia bellas, porque no tenia modelos antiguos, hallandose muy rara estatua que las conserve; y en las de niños y mugeres aun es mas infeliz, porque la Naturaleza ofrece poquisimas que sean hermosas, pecando por lo regular en uno de los extremos de muy gordas, ó muy flacas. Yo imagino que aquel grande hombre se hacia acostumbrado á dibujar quasi siempre hombres hechos; porque nunca supo dar á los niños aquella ternura, y aquella carne de leche que su naturaleza pide.*

Esto era suficiente para hacer asegurar a Astolfi que el *Niño sobre el delfín* había sido elaborado por Rafael.

Como se ha visto la disputa fue muy agria en determinados momentos y no faltaron los argumentos de todo tipo para defender una u otra posición. Las confusiones que hemos señalado sembraron grandes dudas entre los especialistas y la discusión no había terminado aún en pleno siglo XX como veremos a continuación.

¹⁵⁷¹ CAVALCASELLE, G.B. y CROWE, J.A.: pp. 34-36.

¹⁵⁷² ASTOLFI, C.: *op.cit.* p. 49.

5b.- LA DISCUSIÓN SOBRE LA AUTORÍA Y AUTENTICIDAD DEL NIÑO MUERTO SOBRE EL DELFÍN EN LA ACTUALIDAD

La idea de que el *Niño sobre el delfín* era una obra de Rafael es una cuestión que se descarta casi completamente en la bibliografía contemporánea. Howard uno de los grandes especialistas en Cavaceppi dedicó algunos de sus artículos a intentar esclarecer el tema. Aunque en el momento de escribir su tesis doctoral¹⁵⁷³ sobre el restaurador romano había cometido algunos errores, años después su erudición y experiencia sobre el tema le condujeron a establecer una nueva teoría sobre este grupo. Su opinión era que el *Niño* era una obra realizada en el siglo XVIII en el taller de Cavaceppi, ejecutada por el mismo escultor o por Nollekens, que era colaborador del mencionado *atelier*.

La historia de esta estatuilla ilustra a la perfección los misterios y maquinaciones que eran frecuentes a mediados del siglo XVIII en el mercado anticuario italiano. En el siguiente subcapítulo del presente estudio se tratará más extensamente la importancia que Bartolomeo Cavaceppi tuvo en la sociedad de su tiempo, el papel fundamental de su taller romano, así como su modo de trabajar y las prácticas habituales en el campo de la restauración y comercio de antigüedades. Baste recordar las palabras de Füssli para hacerse una idea de como funcionaba el mecanismo tan cuidadosamente engrasado por el escultor: *Einen römischen Bildhauer (Cavaceppi) nemst, der verstümmelte Statuen für einen geringen Preis ein kaufte, dann, gut oder übel ergänzt, wieder theuer an vermeinte Kunstlerkenner absetzte, und durch diese Altflückerei selbst reich ward.*¹⁵⁷⁴

Y Howard señalaba que *he undoubtedly bought the insignificant fragments of "scarpellini" and "vignaroli"*¹⁵⁷⁵ *for practically nothing and with his unequalled talents transformed them into significant works which elicited admiration and brought great prices.*¹⁵⁷⁶ Como los otros marchantes de Roma él también adquiría obras en las subastas de las colecciones más antiguas de la ciudad o en los hallazgos fortuitos de excavaciones o insignificantes fragmentos sin restaurar de almacenes de colecciones ya establecidas.

También Dallaway hizo una interesante descripción de como se restauraba en Roma, *the popes and cardinals of the Barbarini (sic) Borghese, and Giustiniani families, when they formed their collections from recent discoveries, exhibied only the most perfect statues, or such as were capable of restauration. The fragments and torsos were then consigned to*

¹⁵⁷³ HOWARD, S.: *op.cit.* Tesis doctoral de 1958 publicada en Londres. 1982. pp. 188-189, 154.

¹⁵⁷⁴ FÜSSL, H.H.: *Allgemeines Künstler Lexikon*. Zürich. 1806. vol. I. p. 177.

¹⁵⁷⁵ JUSTI, K: *Winckelmann und seine Zeitgenossen*. Leipzig. 1943. vol. II. p.115.

¹⁵⁷⁶ HOWARD, S.: *op.cit.* (1958/1982) p. 152.

*cellars, from whence they have been extracted piecemeal by the Roman sculptors; by Cavaceppi, Cardelli, Pacili, in particular, who have restored many of them, with wonderful intelligence and skill. The elder Piranesi was equally ingenious in composition vases and candelabra from small fragments of more exquisite workmanship. These artists have found, in several of the English nobility and gentry, a very liberal patronage.*¹⁵⁷⁷

Para la realización de estas restauraciones y las copias, vaciados y otros elementos “antiguos” con los cuales él comerciaba, Cavaceppi debió tener, en torno al tercer cuarto de siglo, en el punto más álgido de su carrera, un gran equipo de ayudantes. Durante 1767-1768 por ejemplo había restaurado casi treinta mármoles encargados por Bianconi, en un momento en que el propio Cavaceppi estaba viajando durante gran parte de este tiempo y estaba ocupado con otros muchos encargos, que de otro modo sin esa ayuda no podría haberlo realizado.

Cuando apareció su *Raccolta* en 1769, es decir el segundo tomo de su catálogo, acompañaba a la publicación un grabado en el que rodeado de restauraciones, invenciones, copias, vaciados y fragmentos se representaba al maestro con un gesto elocuentemente retórico, mientras sus ayudantes realizaban distintas labores, como reproducir una estatua a otra escala mediante la máquina de puntos¹⁵⁷⁸.

En ese tiempo Cavaceppi tenía bastante trabajo para emplear al menos a cinco hombres, los que aparecían retratados en la portada de la *Raccolta* (fig. 145) y cuando el escultor se mudó a un estudio más grande en la Via del Babuino tal vez empleó a más colaboradores¹⁵⁷⁹, pues su taller produjo miles de obras para el mercado internacional. La división industrial del trabajo en el taller de Cavaceppi iba a profetizar un provechoso comercio, industria, tecnología, materiales y modo de producción en masa típico de la primera Revolución Industrial¹⁵⁸⁰.

No se recuerdan los nombres de todos los asistentes, Casanova en 1769, apuntó que Cavaceppi durante un año tuvo a un joven aprendiz alemán copiando en vaciado los *Centauros Furietti*¹⁵⁸¹, y se sabe también que con él trabajaron su predilecto Carlo Albacini,

¹⁵⁷⁷ DALLAWAY, J.: *op.cit.* pp. 272-273.

¹⁵⁷⁸ HOWARD, S.: “Casa-Museo-Accademia Cavaceppi. Wörlitz Antiquarianism, and an Industrial Revolution in Early Modern Art” en WEISS, T. (ed.): *Von der Schönheit weissen Marmors. Zum 200. Todestag Bartolomeo Cavaceppi*. Actas del congreso y catálogo de la exposición, Wörlitz junio-septiembre 1999. Mainz. 1999. pp. 67-71. Aquí p. 69.

¹⁵⁷⁹ Howard cita como en el censo de Santa Maria del Popolo *Status Animarum. 1795 ff. Casa Cavaceppi* estaban anotados los siguientes “scarpellini”: Andrea Piggiani, Pietro Stefetti, y como “scultore” Giovanni Ferrari y Gaetano Veneziano. Si estos trabajaban para él o vivían también en su casa se desconoce según HOWARD, S.: *op.cit.* (1958/1982) p. 154.

¹⁵⁸⁰ HOWARD, S.: (1999) p. 71.

¹⁵⁸¹ CASANOVA, G.: *Abhandlung über verschiedene alte Denkmäler der Kunst*. Leipzig. 1771. p. 84. En 1776 la Academia de Bellas Artes de San Fernando compró a Esteban Grici los vaciados de los centauros

Domenico de Angelis, su hermano menor Paolo Cavaceppi y otros artistas estudiaron, dibujaron o trabajaron allí como Sergel, Casanova, Füssli, Angelini, Trippel, Canova, David, Thorvaldsen y Nollekens¹⁵⁸² entre otros.

Nollekens como otros muchos escultores en Roma, pudo haber sido empleado por Cavaceppi de manera temporal, como era tradicional cuando un escultor tenía un encargo inusualmente grande. El artista inglés había llegado a la capital italiana en 1760 con la intención de ganar dinero y para ampliar su repertorio a través del estudio de la escultura. Lo consiguió a través de un largo y provechoso patronazgo británico, mucho mejor que el que había encontrado en su patria¹⁵⁸³.

Tanto su biógrafo y discípulo¹⁵⁸⁴ como otros investigadores, que han estudiado la figura de Nollekens, resaltan la astucia del escultor, así como las enormes ganancias que consiguió en Roma a través no sólo de sus obras, sino también a una serie de argucias¹⁵⁸⁵ que lo convirtieron en uno de los comerciantes o intermediarios más exitosos del momento. El joven de veintitrés años que había llegado a Roma con veintiuna guineas¹⁵⁸⁶ dejó una herencia a su muerte valorada en doscientas mil libras.¹⁵⁸⁷

Nollekens que según Flaxman era el único escultor inglés anterior a Banks que *formed his taste on the antique and introduced a purer style of art*¹⁵⁸⁸, habría aprendido mucho en el taller de Cavaceppi. Su interés por el dinero lo resume Whinney diciendo que *Nollekens would, in fact almost certainly have followed any fashion which the thought would bring him patrons, for the over-riding interest or his life was to make money, and in this he was remarkably successful*.¹⁵⁸⁹ En el estudio del restaurador romano también tuvo la oportunidad de hacer algunos contactos y ventas.

Además iba a aprender los rudimentos de un arte en el que Cavaceppi sobresalía sobre todos sus colegas, en un oficio, la restauración, con la que comenzaba a ganarse mucho dinero.

Furrieti que éste podría haber adquirido también por aquellos años en el taller de Cavaceppi. Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 40-1/2.

¹⁵⁸² HOWARD, S.: *op.cit.* (1999) p. 71.

¹⁵⁸³ HOWARD, S.: "Boy on a Dolphin: Nollekens and Cavaceppi" en *The Art Bulletin*. 1964, vol. 46, n° 2. pp. 177-189. Aquí p. 178.

¹⁵⁸⁴ SMITH, J. T.: *Nollekens and His Times*. Londres. 1949 (primera edición de 1828).

¹⁵⁸⁵ CUNNINGHAM, A.: *Lives of the Most Eminent British Painters, Sculptors, and Architects*. Londres. 1830. vol. IV, pp. 126 y ss. GUNNIS, R.: *Dictionary of British Sculptors, 1660-1851*. Londres. 1953. pp. 276 y ss. WHINNEY, M.: *Sculpture in Britain, 1530 to 1830*. Londres. 1988. pp. 287 y ss.

¹⁵⁸⁶ SMITH, J. T.: *op.cit.* p. 3.

¹⁵⁸⁷ HOWARD, S.: *op.cit.* (1964) p. 178, n. 6. Nollekens no sólo esculpía y restauraba piezas, también engañaba a los posibles compradores con falsificaciones y se ocupaba en negocios no del todo lícitos. Smith cuenta que hacía contrabando de productos de lujo aprovechando el envío de vaciados rellenaba el hueco con encajes, guantes y medias de seda, que disimulaba dándole al vaciado la apariencia de ser un molde sólido. SMITH, J. T.: *op.cit.* p. 6.

¹⁵⁸⁸ FLAXMAN, I.: *Lectures on Sculpture*. Londres. 1838. p. 291.

¹⁵⁸⁹ WHINNEY, M.: *op.cit.* p. 287.

Escultores emprendedores como el propio Cavaceppi o Pacetti, hicieron un gran patrimonio que ampliaron con las falsificaciones¹⁵⁹⁰ y las copias de obras famosas. Y se conoce más de un caso, entre ellos el *Niño muerto sobre el delfín*, en el que los artistas vendían obras propias como antiguas¹⁵⁹¹.

Para hacerlo creíble se servían de diversos trucos para darles un aspecto envejecido y venderlas mejor en el mercado anticuario. Nollekens por ejemplo las oscurecía con agua de tabaco como dice su biógrafo: *the patrons of Nollekens, being characters professing taste and possessing wealth, employed him as a very shrewd collector of antique fragments; some of which he bought on his own account; and, after he had dextrously restored them with heads and limbs, he stained them with tobacco-water, and sold them, sometimes by way of favour, for enormous sums.*¹⁵⁹²

El *Niño sobre el delfín* fue uno de los primeros tratos que debió establecer el inglés en Roma. Esta escultura, que despertó gran simpatía para el público en el siglo XVIII, fue mencionada por primera vez en una carta del doce de agosto de 1766, de Gavin Hamilton a su patrono, Henry Temple, segundo vizconde Palmerston, en la que le informaba *M. Nolekins is making a new model of his Boy & Dolphin, much better than his former & hope he will do himself honour with regard to the finishing of every individual piece (...) your Lordship may depend upon my watchfullness that nothing be slighted.*¹⁵⁹³

En otras cartas del pintor, arqueólogo y *dealer* Gavin Hamilton comunicaba a su cliente que el escultor había terminado la obra con “honour” (...) *Mr. Nolekins has likewise finished his boy on the Dolphin & has done himself honour*¹⁵⁹⁴ y que ésta estaba camino de Inglaterra: *I have spoke to Nolekins about the boy & Dolphin which he says is already on its way to England* (sic)¹⁵⁹⁵. En la lista de adquisiciones de esculturas en Italia por Palmerston se menciona que había comprado por treinta libras el grupo escultórico copiado por Nollekens: *Copy of ye Boy and Dolphin, Nollekins* (sic), £ 30.0.0, dentro de un grupo de veintiochos

¹⁵⁹⁰ EBERHARD, P.: “Falsificazioni di antichità in Italia dal Rinascimento alla fine del XVIII secolo” en *Memoria dell’antico nell’arte italiana*, vol. II, 1985, pp. 413-439.

¹⁵⁹¹ RAMAGE, N.H.: “Restorer and collector: Notes on Eighteenth-century recreations of Roman statues” en GAZDA, E.K. (ed.): *The Ancient Art of Emulation. Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity*. Michigan. 2002. pp. 61- 77. Aquí. 72.

¹⁵⁹² SMITH, J. T.: *op.cit.* p. 3.

¹⁵⁹³ Cartas de Hamilton a Palmerston Broadlands MSS citada en GRASSINGER, D.: *Antike Marmorskulpturen auf Schloß Broadlands (Hampshire)*. Mainz. 1994. pp. 111-112 lám. 217-219. Aquí p. 111, n.1.

¹⁵⁹⁴ Carta nº 3, citada por GRASSINGER, D.: *op.cit.* p. 111, n.1.

¹⁵⁹⁵ Carta nº 4, citada por GRASSINGER, D.: *op.cit.* p. 111, n.1.

esculturas por las que había pagado en total quinientas quince libras¹⁵⁹⁶. Todavía hoy la obra puede observarse en la residencia de dicho Lord.

En 1764 Palmerston realizó un *tour* por Italia donde se interesó por crear una pequeña colección de pintura y mármoles que embellecieran su casa de Broadlands, para lo cual se relacionó con Hamilton y Cavaceppi¹⁵⁹⁷. El primero de ellos, artista, cicerone, viajero y agente, le proveía de los objetos que deseaba, principalmente antigüedades, rehabilitados a la moda, y pintura renacentista. Para sus clientes la pintura de Gavin Hamilton era aparentemente de importancia secundaria, pero como agente todos estaban encantados con sus servicios, pues se ganó la fama de honesto docto y de buen gusto¹⁵⁹⁸, lo que le convirtió en el enlace entre sus patronos y los sospechosos comerciantes, artistas y coleccionistas de Roma.

Otra copia del *Niño muerto sobre el delfín* la compró Brownlow Cecil, noveno conde de Exeter, que como Palmerston quería enriquecer la decoración de su casa de campo, Burghley House en Lincolnshire, con obras compradas en la península itálica. El grupo es un duplicado del de Broadlands¹⁵⁹⁹, con la excepción de que la base es una copia de un candelabro antiguo. Fue pomposamente descrito por Horn: *When the reader has imagined all the graceful contours, curves, and outlines, which even Raphael, could depict with his pencil, he may receive some faint idea of what the sculptor of this piece has achieved with his chisel; but, as this will still fall short of it's merit, he must represent to himself the hard marble softening into ductile wax, and taking all the fair and plastic impressions of infant flesh. It is difficult to know whether to praise most, the listless grace with which the depending arms, neck, and whole body of the boy are wrought, or the voluminous folds, with which this wondrous dolphin bears his burden.*¹⁶⁰⁰ Es curioso cómo aquí de nuevo señala que la belleza de la pieza es tal que era digna de haber salido del lápiz de Rafael.

Una tercera versión de la copia, en arcilla, realizada por Nollekens estaría en posesión del actor David Garrick¹⁶⁰¹, que entre otoño de 1763 y verano de 1764, viajó por Italia y Francia

¹⁵⁹⁶ HOWARD, S.: *op.cit.*(1964) p. 177, n. 3. Broadlands MSS.

¹⁵⁹⁷ MICHAELIS, A.: *Ancient Marbles in Great Britain*. Londres. 1882. p. 90. INGAMELLS, J.: *op.cit.* pp. 598-600.

¹⁵⁹⁸ MICHAELIS, A.: *op.cit.* p. 73 y ss. IRWIN, D.: "Gavin Hamilton: Archaeologist, Painter, and Dealer" en *Art Bulletin*, XLIV, 1962, pp. 87-102. HOWARD, S.: *op.cit.* (1964) p.177.

¹⁵⁹⁹ Howard dice en su publicación del 2000 que esta copia es un poco más grande. "Boy on a Dolphin" en BOWRON, E.P. (ed.): *Art in Rome in the Eighteenth Century*. Catálogo de la exposición. Philadelphia Museum, 2000, pp. 269-270. Aquí 269.

¹⁶⁰⁰ HORN, J.: *A History or Description, General and Circumstantial, of Burghley House, the Seat of the Right Honourable the Earl of Exeter*. Shrewsbury. 1797. p. 142, citado por HOWARD, S.: *op.cit.*(1964) p. 177.

¹⁶⁰¹ INGAMELLS, J.: *op.cit.* pp. 318-319.

con su mujer Eva María Garrick. En Roma adquirió diversas obras de arte y encargó a su compatriota Nollekens una réplica en terracota para su casa de campo en Hampton. La pieza permaneció en posesión de su viuda hasta su muerte en 1822, y al año siguiente fue vendida por Christie's a Mr. Manson por diecisiete guineas¹⁶⁰². Actualmente se encuentra en paradero desconocido pero es muy posible que se tratara de la primera que realizó el escultor británico y de la que partieron todas las demás, pues como decía Hamilton en su carta a Palmerston *Nollekens is making a new model of his Boy & Dolphin, much better than his former (...)* refiriéndose con ello a un modelo anterior, quizás el de arcilla de Garrick.

Smith en su biografía del escultor cuenta que éste fue reconocido en Roma por el actor, y le invitó a hacer su primer retrato por el que le pagó en oro. Garrick que le recordaba por haber ganado un premio en Inglaterra exclamó al verle *What! Let me look at you! are you the little fellow to whom we gave the prizes at the Society of Arts?* “Yes, Sir”, being the answer, Mr. Garrick invited him to breakfast the next morning, and kindly sat to him for his bust, for which he paid him 12 l. 12 s.; and I have not only often heard Mr. Nollekens affirm that the payment was made in “gold” but that this was the first busto he ever modelled¹⁶⁰³.

Palmerston, Exeter y Garrick estuvieron todos en Nápoles durante enero y febrero de 1764, gozando de la hospitalidad de Sir William Hamilton, ministro plenipotenciario de Inglaterra¹⁶⁰⁴. Más tarde el actor y Palmerston viajaron con Sir John Spencer, barón de Althorp, y Lady Spencer a Roma. Probablemente Exeter debió formar parte de este atractivo cortejo¹⁶⁰⁵ y todos ellos compraron una copia del *Niño sobre el delfín* a Nollekens en el taller de Cavaceppi. La copia de Lord Spencer se conserva actualmente en Althorp, Northamptonshire¹⁶⁰⁶ (fig. 146) y repite la de Broadlands con la única diferencia de que aquella descansa sobre una base sin decoración. La causa que condujo a los cuatro viajeros a comprar la misma obra se desconoce, y es evidente que sabían que no estaban adquiriendo un original.

Cavaceppi que se educó en el clasicismo tardío barroco y cuya producción contribuyó significativamente al nacimiento de un nuevo estilo y a su expansión al extranjero, incluyó al *Niño*, como se ha señalado en su *Raccolta*, publicada en 1768, con la mencionada inscripción

¹⁶⁰² HOWARD, S.: *op.cit.* (1964) p. 178, n. 11. LEWIS, L.: *Connoisseurs and Secret Agents in Eighteenth Century Rome*. Londres. 1961. p. 208. Howard señala que estos caballeros debieron continuar con su amistad, pues la correspondencia de Palmerston indica que éste conoció bien las obras de Exeter en Burghley. Lord Spencer y Palmerston fueron nombrados miembros de la *Society of Dilettanti* el mismo año, 1765. HOWARD, S.: *op.cit.* (1964) p. 179, n. 13.

¹⁶⁰³ SMITH, J. T.: *op.cit.* pp. 3 y 4.

¹⁶⁰⁴ OMAN, C.: *David Garrick*. Londres. 1958. pp. 238 y ss.

¹⁶⁰⁵ HOWARD, S.: *op.cit.* (1964) pp. 178-179.

¹⁶⁰⁶ HOWARD, S.: *op.cit.* (1964) p. 179.

*DELFINO, che riconduce al lido il fanciullo da lui involontariamente ucciso con una delle sue spine nel condurlo a solazzo per mare. Opera di Raffaello, eseguita da Lorenzetto, e presentemente posseduta da sua Essellenza il Sig^r Bali de Breteuil Ambasciadore della Sacra Religione Gerosolimitana presso la Santa Sede*¹⁶⁰⁷. Por lo tanto el “original” que él tenía lo había “catalogado” como obra de Rafael ejecutada por Lorenzetto.

Todo parece indicar que Cavaceppi vendió el grupo al bailío de Breteuil, que durante veinte años había estado formando una colección de obras de arte en Roma¹⁶⁰⁸ posteriormente vendida en una subasta en París en 1786¹⁶⁰⁹, y entre cuyas piezas no se hallaba el *Niño sobre el delfín*.¹⁶¹⁰ No se sabe si el embajador de la Orden de Malta ante la Santa Sede se lo pudo vender en algún momento sin determinar al Duque de Parma, citado en los documentos de los vaciados de Mengs en Dresde¹⁶¹¹ como poseedor del *Niño*.

Esta cuestión del duque de Parma, se ha repetido en numerosas aportaciones referidas al grupo escultórico. Lo cierto es que hay un vacío y una falta de información desde su estancia en la colección del bailío de Breteuil, en los años inmediatamente anteriores a la publicación de la *Raccolta* en 1768 y su aparición entre las posesiones de Lyde Browne. En el primer *Catalogus veteris aevi varii generis monumentorum quae Cimelliarchio Lyde Browne*, publicado en Wimbledon en 1768, no se nombra ninguna estatua que se pueda relacionar con el *Niño sobre el delfín*, sin embargo en el catálogo de obras pertenecientes al banquero inglés, publicado en 1779, aparece mencionado¹⁶¹², y es posible que el coleccionista lo tuviera en su propiedad desde hacía años.

Por tanto no sabemos con certeza si el grupo pudo corresponder al duque de Parma¹⁶¹³ durante un tiempo, vendiéndolo posteriormente a Lyde Browne, o si la escultura no estuvo nunca en la colección del ducado. Lo cierto es que se le pierde la pista durante un tiempo, y la inexistencia de otros documentos que lo confirmen, a parte de la cita en la lista de transporte

¹⁶⁰⁷ CAVACEPPI, B.: *op.cit.* vol. I. n° 44.

¹⁶⁰⁸ ORENGO, F.: *Relazione nel solemne ingresso e della prima pubblica udienda del signor Bali fra lauro le Tonnelier de Breteuil gran croce del S. inclite ord. di S. Giovanni Gerosolimitano ambasciatore straordinario presso la Santita di N.S. Clemente XIII.* Malta. 1759, citado por HOWARD, S.: *op.cit.*(1964) p. 180, n. 19.

¹⁶⁰⁹ LEBRUN, J. B.: *Catalogue de tableaux des écoles d'Italie, de Flandres, et de France, dessins, estampes, terres-cuites, marbres...formant le cabinet de feu son excellence M. le bailli de Breteuil. On en fera la vente le 16 Janvier 1786.* París. 1785.

¹⁶¹⁰ HOWARD, S.: *op.cit.*(1964) p. 180.

¹⁶¹¹ Ver nota n° 1519.

¹⁶¹² *Catalogo dei più scelti e preziosi marmi, che si conservano nella Galleria del Sigr. Lyde Browne Cavaliere Inglese a Wimbledon nella Contea di Surry; raccolti con gran spesa nel corso di trent'anni, molti dei quali si ammiravano prima nelle più celebri gallerie di Roma.* Londres. 1779. p. 31, n° 40.

¹⁶¹³ Según HOWARD, S.: *op.cit.* (1964) p. 187, n. 70, el duque de Parma era un anglófilo que se dejaba entretener por Garrick, esto pudo hacer que viera la terracota del actor. Pero esta suposición no es demasiado claro y sería un poco arriesgado afirmar algo basándose en esta suposición de Howard.

de vaciados de Mengs en Dresde, información que pudo ser heredada por el resto de investigadores que no se preocuparon de confirmarlo, hace bastante difícil determinar cómo fue ese período oscuro en la vida del *Niño sobre el delfín*.

Como se ha visto anteriormente, Lyde Browne lo vendió junto al resto de su colección de escultura a Catalina II la Grande, pasando a las colecciones reales rusas y encontrándose años después en el depósito del Ermitage, como se ha explicado ya extensamente. Este sería el “original” de la *Raccolta* de Cavaceppi, o quizás uno más de los ejecutados por el restaurador o su colaborador Nollekens para ser vendido a cualquier amante del arte que lo quisiera comprar.

Otra copia apareció en 1841, ésta estuvo en propiedad del excéntrico Frederick Augustus Hervey, obispo de Derry y más tarde conde de Bristol. Hervey todavía como chambelán real visitó Italia por primera vez en 1765-66¹⁶¹⁴, cuando Nollekens estaba terminando las copias y aparentemente pudo tratar con Gavin Hamilton para la compra¹⁶¹⁵. Está realizada en una escala más pequeña que la de San Petersburgo, a escala de otras copias y seguramente también fue elaborada por Nollekens.¹⁶¹⁶

Según Passavant y repetido por otros como Guédéonow, el grabado de esta pieza apareció publicado en el *Penny Magazine*¹⁶¹⁷ con atribución a Rafael¹⁶¹⁸. En 1857 esta copia en mármol se presentó en la exposición *Art Treasures* en Manchester donde fue vista por el director del Museo de Dresde, Hetner, que la comparó con el vaciado de Mengs conservado en el museo sajón, encontrando la de Downhill más pequeña y sin los daños y reparaciones que tenía la suya.¹⁶¹⁹

En 1857, en el tiempo en que se expuso en Manchester pertenecía a Sir Henry Bruce y en el catálogo la crítica de la obra no era demasiado buena pues se decía *et quant à l'Enfant marin de Manchester, ce n'est même pas une très-belle oeuvre; le dessin en est court et exécution ronde et molle*.¹⁶²⁰ Estuvo en el Bristol' Irish “Blenheim” en Downhill hasta que un incendio destruyó el edificio¹⁶²¹, ahora se conserva en Ickworth Park¹⁶²².

¹⁶¹⁴ INGAMELLS, J.: *op.cit.* p. 126.

¹⁶¹⁵ HOWARD, S.: *op.cit.* (1964) p. 180.

¹⁶¹⁶ HOWARD, S.: *op.cit.* (1964) p. 180.

¹⁶¹⁷ *The Penny Magazine*, X, 1841, pp. 277-278.

¹⁶¹⁸ PASSAVANT, J. D.: *op.cit.* p. 376.

¹⁶¹⁹ PASSAVANT, J. D.: *op.cit.* p. 376.

¹⁶²⁰ BÜRGER, W. (ed.): *Trésors d'Art exposés à Manchester en 1857 et provenant des collections royales, des collections publiques et des collections particulières de la Grande Bretagne*. París. 1857. pp. 275-276 .

¹⁶²¹ COOKE, J.: *Handbook for Travellers in Ireland*. Londres. 1902. p. 112.

¹⁶²² HOWARD, S.: *op.cit.* (1964) p. 181, n. 27.

Otra réplica del grupo es recordado por Guédéonow en el Palacio Chino de Oranienburg en San Peterburg y probablemente Nollekens hizo más durante y después de su estancia en Roma¹⁶²³. Parece que el origen del de Oranienburg era un vaciado que pertenecía, según Neff, conservador de pintura del Ermitage, a Angelika Kaufmann. La pintora lo legó en testamento a M. Kestner y posteriormente fue comprado por el escultor alemán Lotsch, que realizó una copia en mármol encargada por el propio Neff. Las medidas y número de escamas difieren un poco del “original” del Ermitage¹⁶²⁴.

Howard recordaba dos vaciados más del *Niño sobre el delfín*, pues no contaba con el conservado en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Según él uno era el de la colección de Mengs en Dresde¹⁶²⁵, cuya fecha de compra era desconocida para el autor, y que consideraba perdido tras la Segunda Guerra Mundial¹⁶²⁶. Howard apuntaba además que el pintor estaba trabajando para la corte española en los años en que Nollekens recibió el encargo de copiar la escultura, sin recordar que el artista habría tenido una cercana relación con Cavaceppi en Villa Albani que le habría facilitado no sólo la compra de este vaciado sino la de muchos más para su colección. Sabemos que éste es el vaciado extraído de otro vaciado, la existencia en Madrid de otro yeso de la colección del pintor, nos hace pensar que quizás éste sirviera para ejecutar el de Dresde. A la Academia de San Fernando llegó además la forma como se ha señalado anteriormente¹⁶²⁷.

El otro vaciado era el que se conservaba a la muerte de Cavaceppi entre sus posesiones, y copias en yeso de éste se podían adquirir por el módico precio de cinco escudos¹⁶²⁸. Éste era según el especialista la reproducción exhibida públicamente en el taller del artista que habría sido vista por los compradores y que Nollekens habría copiado a través del sistema de puntos¹⁶²⁹.

Tanto Hamilton como Palmerston tenían tratos con Cavaceppi cuando Nollekens realizaba la composición de Broadlands. Algunos más entre los mármoles que debían decorar la casa de campo del inglés fueron restaurados en el taller del escultor y seguramente también

¹⁶²³ HOWARD, S.: *op.cit.* (2000) pp. 269-270.

¹⁶²⁴ Ver nº 1516 del presente capítulo.

¹⁶²⁵ MATTHÄY, J. G.: *op.cit.* p. 15 LXXXII *Un enfant mort, qui est couché sur une baléne, de Parme.*

¹⁶²⁶ HOWARD, S.: *op.cit.* (1964) p. 183, n.45. Según la nota al pie de página M. Raumschüssel, Director del Staatliche Kunstsammlung en Dresde daba por perdido el vaciado de Mengs. El desorden que tenían los yesos del pintor en aquel momento hicieron creer seguramente al director que éste se había destruido durante la guerra. Howard repite que el vaciado de Dresde había sido destruido en su artículo HOWARD, S.: “Bartolomeo Cavaceppi’s *Saint Norbert*” en *The Art Bulletin*, sept, 1988, vol. LXX, nº 3, pp. 478-485. Aquí p. 483, por supuesto no menciona el vaciado de Madrid.

¹⁶²⁷ Mirar nota pie de página nº 1513.

¹⁶²⁸ *Catalogo delli monumenti esistenti nello studio Cavaceppi fatto il 4 febbraio 1802*, Mss Lanciani 5.

Con el nº 313 de los yesos aparece el *Putto con Delfino* por 5 escudos.

¹⁶²⁹ HOWARD, S.: *op.cit.* (1964) p. 183.

comprados allí¹⁶³⁰. Hamilton tuvo bastante relación con Cavaceppi, al que encargó varias piezas encontradas en sus excavaciones, y con él debió colaborar como intermediario para la venta de algunas piezas para nobles clientes¹⁶³¹.

Entre los años 1760-1770 se incrementó la actividad en el estudio de Cavaceppi, en el campo de la restauración de mármoles, de las copias y de la venta. La comunidad inglesa estaba dispuesta a ofrecer cifras muy altas para satisfacer su *anticomanie*. A través de Jenkins, Hamilton, Byres y Nollekens, que actuaban como agentes, sucedieron clamorosas emigraciones de obras de arte.

El estudio “abierto” de Cavaceppi citado por varias fuentes de la época¹⁶³², era frecuentado por jóvenes artistas y estudiantes en Roma. Allí Nollekens podía haber visto el grupo del *Niño muerto sobre el delfín*, realizando también el boceto en terracota para Garrick. Pero la simple observación sería insuficiente para copiar en mármol al detalle y en proporciones exactas la composición de Leningrado¹⁶³³. Por lo tanto es muy posible que Nollekens, como se ha señalado anteriormente, hubiera trabajado directamente en el taller del restaurador romano, para conseguir algo de dinero extra en los primeros años de su estancia en Roma, donde colaboraría a satisfacer la enorme demanda que durante aquellos años recibía el estudio de Cavaceppi.

De este modo el escultor británico pudo hacer allí directamente las distintas copias del *Niño del delfín*, valiéndose de las máquinas de puntos, que aparecen reflejadas en el grabado del frontispicio de la *Raccolta* (ver fig. 145), y que eran de uso generalizado en los talleres escultóricos. Además en el *atelier* del maestro, Nollekens pudo aprender a la perfección el comercio y los trucos que él utilizaría más tarde como *dealer*.¹⁶³⁴

La relación entre comerciantes de antigüedades y restauradores en Roma era muy estrecha. Éstos constantemente vendían, prestaban o cambiaban fragmentos y restauraciones así como obras originales, que facilitaban los negocios. Cavaceppi y Nollekens era algunos de los escultores que entraban en ese juego a través de sus relaciones por ejemplo con Jenkins y Hamilton. El vínculo entre el escultor británico y el romano debió ser muy estrecho, pues vemos como Nollekens siguió usando modelos del maestro cuando regresó a Inglaterra¹⁶³⁵.

¹⁶³⁰ HOWARD, S.: *op.cit.* (1964) p. 18.

¹⁶³¹ MICHAELIS, A.: *op.cit.* pp. 71 y ss.

¹⁶³² BRUN, F.: *Tagebuch über Rom*. Zürich. 1801. vol. I. pp. 345-346. BERNOULLI, J.: *Reise Beschreibungen von Italien*. Leipzig. 1777. vol. I. p. 518.

¹⁶³³ HOWARD, S.: *op.cit.* (1964) p.181. En este artículo Howard toma como original el grupo en mármol conservado en el Ermitage. Sin embargo unos años antes, en su tesis doctoral, lo había dado por perdido como hemos señalado anteriormente.

¹⁶³⁴ SMITH, J. T.: *op.cit.* pp. 5, 6, 50, 90, 128, 129, 239.

¹⁶³⁵ SMITH, J. T.: *op.cit.* p. 215.

Según Howard, cuando Nollekens entró en el taller de Cavaceppi, la pieza del bailío de Breteuil, es decir la del Ermitage, probablemente ya no estaba allí, pues de otro modo en 1764 uno de los coleccionistas ingleses que encargaron las copias la habría adquirido, como de hecho más tarde había sucedido con Lyde Browne durante uno de sus viajes a Italia¹⁶³⁶. Sin embargo el investigador no es aquí demasiado claro pues lo más posible es que Lyde Browne no lo viera en el taller de Cavaceppi, a quién sí compró otras piezas como señalan las anotaciones en la *Raccolta*, sino que además y como se ha dicho el escultor se lo había vendido al bailío de Breteuil anteriormente.

Lo que sí es cierto es que Cavaceppi tenía la costumbre de sacar un vaciado de las piezas más importantes que poseía y, como se ha señalado, el *Niño con el delfín* se encontraba entre los vaciados a la venta. Los inventarios de su colección muestran que la fama que gozaba al final de su carrera se hallaba tanto en sus yesos como en las copias y restauraciones que hizo¹⁶³⁷.

Actualmente se acepta que el *Niño muerto sobre el delfín* fue una obra realizada en el taller de Cavaceppi, y que la atribución se debía hacer a éste o a su ayudante Nollekens. Son muchos los datos, no sólo estilísticos, que nos llevan a pesar que la obra no era de Rafael, como se había insinuado durante tanto tiempo, y que Cavaceppi quiso alzar su precio y su prestigio anunciándola así en su *Raccolta*.

Carlo Albacini, pupilo de Cavaceppi, que vivía en su casa de la Via del Babuino, y que trabajó como asistente para él en los años cincuenta, hizo un inventario de la colección del maestro muy ilustrativo, en el que consideraba el *Niño* de un autor moderno¹⁶³⁸. Este dato sería de gran importancia pues Albacini mencionaba en sus descripciones los nombres de los autores más distinguidos y es dudoso que no pudiera reconocer una obra de Rafael o Lorenzetto, en caso de que ésta lo hubiera sido. Además por “moderno” no es posible que quisiera decir elaborado en el Renacimiento.

Cavaceppi anunciaba en la amplia gama de obras de su *Raccolta* antigüedades fuerte o modestamente restauradas, así como fragmentos sin restaurar, copias del *antico*, falsificaciones e invenciones, además de esculturas con atribuciones grandemente exageradas,

¹⁶³⁶ HOWARD, S.: *op.cit.* (1964) p.182. Sin embargo lo más posible es que Lyde Browne no lo viera en el taller de Cavaceppi, a quién si compró otras piezas como se puede comprobar en la *Raccolta*, y como se ha dicho además el escultor se lo había vendido al bailío de Breteuil anteriormente, como se indica también en la *Raccolta*.

¹⁶³⁷ Goethe habla de los vaciados de los Dioscuros y otras personas hablan también de la importancia de los vaciados en el taller. BRUN, F.: *op.cit.* vol. I. pp. 345-346; CANOVA, A.: *I quaderni di viaggio (1779-1780)*. BASSI, E. (ed.). Venecia. 1959. p. 33. GASPARRI, C.: “La fine dello studio Cavaceppi e le collezioni Torlonia” en BARBERINI, M. G. y GASPARRI, C. (ed.): *op.cit.* (1994) pp. 57-64.

¹⁶³⁸ HOWARD, S.: *op.cit.* (1964) p. 183.

como el relieve de Pierino da Vinci adscrito a Miguel Angel¹⁶³⁹. Del mismo modo la obra de invención de su secuaz e imitador Nollekens había sido atribuida a Rafael, aunque se hacía referencia al escultor Lorenzetto como artífice, dirigido por el pintor urbinés¹⁶⁴⁰. Esta podía ser una alusión al papel desempeñado por Cavaceppi, que como Rafael podía haber mostrado al discípulo el modo de llevar al mármol la idea original.

También otros, como Aquarone o Milanese, suponían razonablemente que la obra había sido elaborada en el siglo XVIII, pues no vieron en ella nada de la calidad o ejecución esperada en Rafael u otro artista del Renacimiento. Además los elementos formales, los pastosos volúmenes hinchados, el modelado superficial o los contornos, eran ingredientes característicos de una composición del Neoclasicismo. La postura teatral y la llamativa torsión del muchacho, los debilitados y flácidos músculos y la suavidad de la carne son vestigios de un estilo tardo barroco¹⁶⁴¹, que encajaba muy bien con la formación de Cavaceppi.

El tema característico del siglo XVIII, mostraba más bien una faceta disoluta de un naciente sentimiento romántico, en el que una tragedia de fina moral burguesa permitía una morbosa indulgencia con sutil sadismo y fascinación por la muerte que se veía representada en este pequeño grupo escultórico. La seductora belleza del niño, que movía a compasión, fatalmente herido y desnudo, despertaba un insólito interés, un tanto lascivo¹⁶⁴², por la tradicional inocencia de un tema juvenil.

La historia estaba tomada de una fantasía moralizante de Claudio Eliano, recogida en sus *De Natura Animalium*¹⁶⁴³, en la que se cuenta como un delfín, fascinado por la belleza de un

¹⁶³⁹ HOWARD, S.: *op.cit.*(2000) p. 270.

¹⁶⁴⁰ HOWARD, S.: *op.cit.*(2000) p. 270.

¹⁶⁴¹ HOWARD, S.: *op.cit.* (1964) p. 183.

¹⁶⁴² HOWARD, S.: *op.cit.* (1964) pp. 183-184.

¹⁶⁴³ CLAUDIO ELIANO: *De Natura Animalium*. Libro VI, 15. Introducción, traducción y notas de J.M. Díaz-Regañón. Madrid. 1984. *Celebris ille jam olim delphini in laso amro, quo formosum adolescentem prosecutus est, non est silentio mihi praetereundus. Iasensium igitur gymnasium mari imminet; illic ephebi post cursus et palastras mare ingressi, antiquitus recepto more, se lavabant. Et cum aliquando natationi indulgerent, unum ex illis forma praestantem delphinus quidam vehementissime amare ocoepit: ad quem cum adnasset initio, non mediocre ei metum incussit: sed aucta paulatim familiaritate, ita puerum sibi conciliavit, ut plane amicum et benevolum haberet. Itaque lusitare inter se coeperunt, et natando invicem certare: est quando puer insidens illi, ceu sessor equo, superbus vehebatur. Atque hoc spectaculum tum Iasense, tum peregrini admirabantur. Pergebat enim suos amores vehens delphinus, et in mare tantum procedebat, quantum libebat puero; deinde revertebatur, et prope litus eum restituebat; ubi invicem digressi, hic domum suam, ille in pelagus redibat. Solebat autem apparere delphinus eo ipso tempore, quo dimittebatur gymnasium. Eo, quem exspectaverat, viso, puer gaudebat; cum delphino delectabatur, et colludendo ac suae pulchritudine formae in admiratione erat, ut qui non hominibus modo, sed etiam ratione carentibus animalibus formosus videretur. At invidia redamantem illum non multo post sustulit. Nimum enim exercitatus et fessus aliquando puer, cum toto ventre in vectorem suum delphinum temere se injecisset, non animadvertens aculeatam spinam dorsi erectam esse atque horrentem, ejus acuminibus umbilicum suum exulceravit; ex eoque factum est, ut et venae quaedam abrumperentur, et permultus sanguis efflueret, ibique puer xtu spiritum effunderet. Id delphinus partim ex pondere sentiens (non enim jam ut consueverat tam levis et expeditus insidebat,*

joven, comienza a jugar con él causándole accidentalmente la muerte. El animal en un acto simultáneo de devoción y arrepentimiento, lo toma sobre sí y lo reconduce a la playa. En la Antigüedad había otras historias similares de personajes transportados a la costa por delfines. El más famoso, y reproducido en diversas monedas, es el caso de Taras, fundador de Tarento en la Magna Grecia. Nuestra escultura representaría el momento en que el delfín con la cabeza vuelta hacia el muchacho lo mira mientras porta su cuerpo exangüe sobre su dorso flexuoso.

En este sentimental autor encontraría el escultor un espíritu afín, tomando a fondo la apariencia ansiosa del mamífero acuático y la inquietante pulcritud del niño indefenso, que concuerda a la perfección con el patetismo de la narración de Eliano. Esta narrativa sensacional en un objeto con la etiqueta de Rafael, servido con el instinto de un buen *dealer* en Roma, podría haber sido devastadoramente efectivo para engañar a los inexpertos *amateur* que estaban deseando comprar obras para sus colecciones.

También Winckelmann había sido engañado por Mengs con su pintura del *Zeus y Ganimedes*¹⁶⁴⁴ y no debía ser infrecuente que los artistas quisieran medirse con los antiguos y realizar algunas piezas con las que jugaban a falsificar obras de artistas de gran importancia. Para Howard era tentador pensar que en el caso del *Niño sobre el delfín*, Mengs había tenido algo que ver, dibujando el modelo a ejecutar por Cavaceppi, identificándose así con Rafael y Lorenzetto¹⁶⁴⁵. Quizás quisieran equipararse con el sublime pintor y el escultor que habría colaborado con él en la realización de las obras de la capilla Chigi, lugar que había sido muy visitado por Cavaceppi, durante su época de estudiante en la Accademia di San Luca pues tuvo que esculpir el *Abacuc* de la misma iglesia como ejercicio para un concurso¹⁶⁴⁶.

Cavaceppi tenía la tendencia, como se ha visto, de forzar e incluso cambiar algunas atribuciones para aumentar el precio de las obras ofrecidas y vendía falsificaciones y pastiches

nempe qui spiritibus sese non sublevaret) partim sanguine imbutum mae cernens, id quod res erat ut intellexit, amasio suo superstes vivere noluit. Quamobrem multo robore, quemadmodum Rhodia navis plenis velis propulsa sic simul cum defuncto in litus se ejicit; amboque, hic jam mortuus, ille animi defectione exspirans, humi strati jacuerunt. Laius, o bone Euripides, non tale facinus propter Chrysippum conscivit, quamvis, sicut tu ipse animus, et fama docet, Graecorum primus pueros amare coeperit. Iasenses cives, ut illorum vehementem amorem cum honoris gloria compensarent, sepulchri monumentum commune amborum, et formosi pueri et delphini amatoris, constituerunt, et statuam quae forma eximia puerum in delphini dorso sedentem haberet, excitarunt; atque etiam numismata ex argento atque aere fecerunt, et eorum imaginibus signaverunt, ad demonstrandum utriusque miserabilem casum; ac nimirum tantum facinus memoriae tradiderunt, ut Dei amicum honorarent. In urbe Alexandria Ptolemaeo secundo regnante, simili amore delphinum flagrasse audio, item Puteolis Italiae; quae si Herodotus novisset, non minus, sicut mihi videtur, quam ea, quae de Arione Methymnaeo dicuntur, miratus fuisset.

¹⁶⁴⁴ MORGHEN TRONTI, A. M.: "Un falso antico, opera di Rafael Mengs" en *Commentari*, 1950, 2, pp.109-111.

¹⁶⁴⁵ HOWARD, S.: *op.cit.* (1964) p.184, n. 54.

¹⁶⁴⁶ BARBERINI, M. G.: *op. cit.* (1994) p. 18.

de extraordinaria elaboración¹⁶⁴⁷. El *Niño muerto sobre el delfín* era posiblemente una invención del escultor romano. A finales de los años cincuenta, a diferencia de Nollekens, Cavaceppi era un artista maduro, con gran talento, como demostraban sus restauraciones, copias de la antigüedad y obras originales, en las que interpretaba el incipiente neoclasicismo que muestra también este grupo. Además sus obras mantenían elementos conservadores del Barroco que se observan de igual manera en el *Niño*. El escultor, que no tuvo hijos, mostraba en ocasiones una debilidad por exceso en este género según Howard¹⁶⁴⁸.

La cabeza del muchacho es semejante a otras piezas de Cavaceppi¹⁶⁴⁹, y para el ojo de pupila circular del delfín que mira fijamente pueden encontrarse también paralelos en la producción retratística del artista¹⁶⁵⁰. La facilidad en la ejecución, las partes supuestamente restauradas, las largas uniones curvadas o los simulados cortes limpios, los intrascendentes daños en las manos, los pies y la cola del delfín, son igualmente propios del escultor, tanto en sus obras restauradas¹⁶⁵¹ como en sus falsificaciones.

En qué imágenes se habría inspirado el escultor para la composición del *Niño sobre el delfín* es algo que se puede rastrear. De hecho la estructura alude a varias fuentes visuales y literarias que influyeron en artistas del Renacimiento, Barroco y Neoclasicismo. En 1736, Capponi, había confiado cuatro esculturas de su colección privada al maestro de Cavaceppi, Napoleoni, para que las restaurara. Una de ellas era un *Putto sopra il delfino* encontrado en la huerta cercana a San Sisto Vecchio.¹⁶⁵² No sabemos de qué pieza se trata pero podemos imaginar que pudo servirle como modelo años después a Cavaceppi.

En el estudio del escultor había además un *putto durmiendo sobre una lápida sepulcral*¹⁶⁵³ en una pose similar. Un *Thanatos* (fig. 147) en idéntica postura aparecía en el libro de de Rossi ilustrado por Mattei¹⁶⁵⁴ que el escultor usaba como modelo, como se sabe por el contenido de su biblioteca a su muerte. En el mismo libro se incluían cuatro láminas del Jonás de la Capilla Chigi en Santa Maria del Popolo esculpido por Lorenzetto siguiendo los diseños de Rafael y

¹⁶⁴⁷ HOWARD, S.: *op.cit.* (1964) p. 185.

¹⁶⁴⁸ HOWARD, S.: *op.cit.* (1964) p. 185.

¹⁶⁴⁹ Howard señala las obras del *Niño que porta frutas en su camisa* de la Villa Lungara, en la *Urna cineraria* de la colección Lansdowne o el *Dionisos niño portado sobre los hombros por un Sátiro*.

HOWARD, S.: *op.cit.* (1964) p. 185. n. 59.

¹⁶⁵⁰ HOWARD, S.: *op.cit.* (1964) p. 185 n. 60.

¹⁶⁵¹ En su *Raccolta*, Cavaceppi aconsejaba a los restauradores que la pieza una vez restaurada debía parecer una antigüedad rota y recompuesta con los fragmentos originales. Las teorías de restauración de Cavaceppi se verán en el siguiente subcapítulo.

¹⁶⁵² BARBERINI, A.M.: *op.cit.* p. 18.

¹⁶⁵³ HOWARD, S.: *op.cit.* (1964) p. 186.

¹⁶⁵⁴ MAFFEI, P.A.: *op.cit.* lám. 151.

donde la ondulación de la ballena que acompaña al santo no es muy desigual a la del delfín del *Niño*.¹⁶⁵⁵

Entre sus libros preferidos estaba *L'antiquité expliquée et représentée en figures* de Montfaucon, que le servía como fuente en muchas ocasiones y en donde puede apreciarse con total claridad la figura de un hombre caído que recuerda enormemente la actitud del *Niño muerto*, en uno de los dibujos de la *Columna Trajana*¹⁶⁵⁶ (fig. 148). El mismo Cavaceppi, tan interesado en estos volúmenes, había realizado una espléndida réplica de la Columna¹⁶⁵⁷, cuyos relieves fueron muy admirados después de 1750.

Howard, unos años después de haber publicado su tesis, recordaba y añadía en un artículo sobre la escultura, a modo de adenda¹⁶⁵⁸, una posible inspiración del escultor en un *putto durmiendo* de Guido Reni, realizado a su regreso a Roma de Bolonia en 1627, donde se repetía la misma pose de dejadez¹⁶⁵⁹.

Otra obra similar y de dimensiones parecidas al de la *Raccolta* se podía apreciar en un *Niño y delfín*, actualmente perdido, del hoy poco conocido Giulio Cesare Conventi, maestro del clasicista Alessandro Algardi, que trabajó en Roma para los Ludovisi entre 1625 y 1631¹⁶⁶⁰, familia que poseía esta estatua. Años más tarde Algardi realizaría un *Sonno* muy cercano al realizado por su profesor¹⁶⁶¹ y que pudo servir como modelo a Cavaceppi (fig. 149).

Un dato que podría ser incriminatorio de la autoría de Cavaceppi es el hecho de que es posible que conociera la carta de Baldassare Castiglione a Andrea Piperario, en la que se hablaba de un *putto* en mármol de Rafael, antes de que esta fuera publicada¹⁶⁶². Bottari, editor de *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura, ed architettura*, era conocido en el círculo del escultor¹⁶⁶³, y es muy posible que éste supiera con anticipación el contenido de la carta y quisiera con la ejecución del *Niño sobre el delfín* “encontrar” el *putto* mencionado en la misma.

¹⁶⁵⁵ HOWARD, S.: *op.cit.* (1964) p. 186.

¹⁶⁵⁶ MONTFAUCON, B.: *L'antiquité expliquée et représentée en figures*. París. 1719, 1724. IV/1, 109, lám. 59.

¹⁶⁵⁷ BLUNDELL, H.: *Account of the Statues, Busts, Bass-Reliefs, Cinerary Urns, and Other Ancient marbles, and Paintings, at Ince collected by H.B.* Liverpool. 1803. p. 163.

¹⁶⁵⁸ HOWARD, S.: “Boy on a Dolphin. Nollekens and Cavaceppi” en *Antiquity restored. Essays on the afterlife of the Antique*. Viena. 1990. p. 92.

¹⁶⁵⁹ PEPPER, D.S.: *Guido Reni: A Complete catalog of His Works, with an Introductory Text*. Oxford. 1984. n° 115-117, 121.

¹⁶⁶⁰ MONTAGU, J.: *Alessandro Algardi*. New Haven. 1985. 11, 283, n° 15.

¹⁶⁶¹ HOWARD, S.: *op.cit.* (2000) p. 269. FALDI, I.: *Le sculture dal secolo XVI al XIX*. Roma. 1954. pp. 9-10, lám. 1, n° 1.

¹⁶⁶² HOWARD, S.: *op.cit.* (1964) p. 186.

¹⁶⁶³ Bottari había catalogado las obras del Museo Capitolino, donde Cavaceppi se encargó de muchas de las restauraciones escultóricas a partir de 1750.

Otra semejanza en la composición puede encontrarse parcialmente en el fresco de *Galatea* pintado por Rafael en la Farnesina¹⁶⁶⁴ (fig. 150), pero el escultor, tanto si fue Cavaceppi como Nollekens, se habría inspirado en una obra pictórica del maestro para hacer más creíble todavía la atribución y facilitar la venta. Quizás el *Niño* fue mostrado al principio como una obra del siglo XVI, y así fue vendido a Breteuil.

Lo que está claro es que la obra presenta muchas incongruencias fragmentarias que indicarían que el escultor no había decidido cómo exponerla y habría preparado quizás distintas posibilidades, añadiendo impulsivamente elementos de distintas fuentes, halladas a lo largo de la práctica escultórica. La pieza presentaba un juicioso uso de daños y restauraciones, así como una temática y una pose, que pretendían hacerla pasar por antigua. A pesar de ello el grupo podía ser visto como la continuación de las composiciones tradicionales de los *putti* hechos por sus precursores barrocos¹⁶⁶⁵, y su descripción en la *Raccolta* revelaba un entusiasmo que conseguiría indicar la intención de presentar la obra como un original del estilo antiguo¹⁶⁶⁶.

Es probable que el tema estuviera también influido directamente por las composiciones neoclásicas que ponían en correspondencia el amor y la muerte en las relaciones masculinas y que se veía muy claro en las obras de Hamilton, y al mismo tiempo en otras fuentes de Cavaceppi y en obras pompeyanas¹⁶⁶⁷. Esa concordancia amor-muerte¹⁶⁶⁸, está muy presente en nuestro grupo y se encontraba claramente en algunos cuadros de Gavin Hamilton, la persona que había coordinado la venta de las copias del *Niño muerto sobre el delfín*.

Hamilton había realizado en los años sesenta una serie de la *Iliada*, donde la pose del *Niño* es reconocible en algunos de sus personajes fallecidos y su tratamiento muestra la misma exhuberancia y ternura características del primer Neoclasicismo¹⁶⁶⁹. En *Aquiles lamentando la muerte de su amigo Patroclo*, el brazo que cuelga del cuerpo del héroe muerto recuerda la posición de la escultura del Ermitage (fig. 151). En *Aquiles arrastrando el cadáver de Héctor por las murallas de Troya*, es reconocible la postura del *Niño* claramente en la figura del príncipe troyano (fig. 152).

Sería posible que Hamilton hubiera tomado prestado para sus cuadros el motivo de la escultura que estaba copiando Nollekens. Y Howard cita también las obras de Canova

¹⁶⁶⁴ PASSAVANT, J.D.: *op.cit.* vol. I. p. 158.

¹⁶⁶⁵ Recuérdense los *putti* de Duquesnoy o Algardi por ejemplo.

¹⁶⁶⁶ HOWARD, S.: *op.cit.* (1964) p. 186.

¹⁶⁶⁷ HOWARD, S.: *op.cit.* (2000) p. 270.

¹⁶⁶⁸ PRAZ, M.: *The Romantic Agony*. Oxford. 1951 (2ª edición, traducción de A. Davidson)

¹⁶⁶⁹ HOWARD, S.: *op.cit.* (1964) p. 189.

representando *Teseo y el Minotauro*, como influenciadas por la estatua¹⁶⁷⁰ (fig. 153), en la posición mórbida del monstruo muerto a los pies de Teseo. Esa oculta necrofilia seductora y romántica, estaba presente en la aparente pureza del Neoclasicismo de estas obras, donde el *Niño sobre el delfín* sería un ejemplo temprano¹⁶⁷¹.

La escultura, que había sido diseñada para ser observada desde todos los puntos de vista montada sobre una pieza giratoria, podía provocar un cierto vértigo en el observador. En el siglo XIX se consideraba una invención del siglo precedente y se reprodujo como motivo sentimental en las artes decorativas¹⁶⁷².

La autoría de Cavaceppi se podría asegurar casi con total certeza¹⁶⁷³ por el acabado y las características de los detalles como los ojos, las aletas y la base, la confusión de la escala entre el delfín y la figura humana y la similitud con obras que estaban en su taller, como el *Niño cabalgando sobre un delfín*, actualmente también conservado en el Ermitage, o el *Niño semireclinado sobre un caballo de mar* de la colección del marqués de Rockingham en Wentworth Woodhouse¹⁶⁷⁴.

¹⁶⁷⁰ HOWARD, S.: *op.cit.* (1964) p. 189, n. 73.

¹⁶⁷¹ HOWARD, S.: *op.cit.* (1964) p. 189.

¹⁶⁷² HOWARD, S.: *op.cit.* (2000) p. 270.

¹⁶⁷³ HOWARD, S.: *op.cit.* (2000) p. 270.

¹⁶⁷⁴ HOWARD, S.: *op.cit.* (2000) p. 270.

5c.- CAVACEPPI EN EL AMBIENTE ROMANO DE SU TIEMPO

Roma como depositaria de la cultura clásica se convirtió en el siglo XVIII en la capital artística europea. Para los coleccionistas y amantes del arte la ciudad adquirió suma relevancia y se transformó en un lugar de peregrinaje cultural que todo erudito o *grand tourista* estaba obligado a visitar y conocer en profundidad. Los numerosos hallazgos arqueológicos se vieron acompañados de un febril coleccionismo y un interés por las antigüedades, por parte de los visitantes, que tuvo como consecuencia una opresiva demanda de antigüedades y como resultado lógico el impulso de un floreciente mercado.

Había modos y grados diversos del interés por las rarezas que iban surgiendo del suelo de Roma, por una parte estaban los pontífices que se sentían con la responsabilidad de salvar las colecciones y limitar las exportaciones, o cardenales como Passionei famoso por su riquísima biblioteca o Albani, el mayor coleccionista romano de su tiempo, que determinaron un cambio en la política cultural pontificia¹⁶⁷⁵. Por otra parte estaban los anticuarios como Marcantonio Sabbatini, Francesco Valesio o los artistas y extranjeros, como Winckelmann, Mengs, Gavin Hamilton, Nollekens o Thomas Jenkins, entre otros, cuya actividad iba determinar la construcción del ambiente romano del siglo XVIII¹⁶⁷⁶. La gran pasión de la época era el coleccionismo privado, sobre todo extranjero, que se vio beneficiado por la venta en aquellos años de muchas de las grandes colecciones como la Giustiniani, la Odescalchi, la Chigi, Massimo, Mattei que fueron compradas por Federico de Prusia, Catalina de Rusia, el duque de Orleans, el rey de Inglaterra¹⁶⁷⁷ y tantos otros ilustres forasteros.

La ciudad se transformó en un gran comercio muy bien estructurado donde podía adquirirse prácticamente cualquier cosa a través del contacto con los *dealers*, anticuarios, artistas, o especialistas de todo tipo y también embaucadores, que se dedicaban a procurar sus deseos a los viajeros. Unida a los descubrimientos arqueológicos aumentó considerablemente la práctica de renovación y restauración de esculturas mutiladas. Los escultores del momento se especializaron en dicho arte en parte para favorecerse de la fuerte demanda¹⁶⁷⁸ pero también obligados por el poco interés que despertaban sus propias creaciones originales para las que generalmente no encontraban compradores.

¹⁶⁷⁵ VV.AA.: *Il Settecento a Roma*. Catálogo de la exposición. Roma. 1959. vol. I, pp. 434-446, aquí. 434.

¹⁶⁷⁶ HAUTECOEUR, L.: *Rome et la renaissance de l'Antiquité à la fin du XVIII^e siècle*. París. 1912. pp. 54-59, y 184-192.

¹⁶⁷⁷ BARBERINI, M. G.: "La vita di Bartolomeo Cavaceppi" en BARBERINI, M. G. y GASPARRI, C. (ed.): *Bartolomeo Cavaceppi, scultore romano (1717-1799)*. *op.cit* (1994) p. 15.

¹⁶⁷⁸ La restauración se convirtió en una fuente de trabajo para los escultores de Roma, especialmente para aquellos que estaban empezando. SMITH, T.: *op.cit*. Londres. 1949. p. 122.

Dentro de todo este ambiente un personaje clave, y que aprovechó el momento como pocos, fue el escultor, restaurador y falsificador romano Bartolomeo Cavaceppi. El escultor, que sólo dejó para la posteridad unas pocas obras creadas por él mismo, hizo de la restauración su modo de vida moviéndose a sus anchas por los círculos artísticos de su época y dirigiendo un taller frecuentado incluso por pontífices y reyes. El escultor emergió como una figura central en la exclusiva sociedad de artistas, patronos, agentes, *amateurs* y literatos, responsable de un ferviente gusto por lo antiguo que dominaría gran parte del siglo XVIII, y que como fenómeno ayudaría a establecer el Neoclasicismo en Europa¹⁶⁷⁹.

Según el *Diario Ordinario*, el taller fue visitado por Maria Cristina, archiduquesa de Austria¹⁶⁸⁰, el papa Pío VI¹⁶⁸¹, la princesa Sofia Albertina de Suecia¹⁶⁸², y otros ilustres personajes que según otras fuentes fueron pasando por allí como Friedrike Brun, el elector Karl Theodor de Dresde, el príncipe August de Ghota, y Johann Wilhelm Wendt de Zúrich¹⁶⁸³. También Goethe habría visitado su estudio como señala en su diario italiano. *Auch habe ich das Capitol wieder gesehen und einige andere Sachen die mir zurückblieben. Vorzüglich Cavaceppi Haus, das ich immer versäumt hatte zu sehen. Unter vielen köstlichen Sachen haben mich vorzüglich ergötzt zwei Abgüsse der Köpfe von den Kolossal-Statuen auf dem Monte Cavallo. Man kann sie bei Cavaceppi in der Näh, in ihrer ganzen Größe und Schönheit sehn.*¹⁶⁸⁴

Como señala Quatremère de Quincy miles de restauraciones *exciter l'emulation des artistes chez toutes les nations del Europe*.¹⁶⁸⁵ Y Fernow señalaba la primacía de Cavaceppi frente a otros escultores en su tiempo: *Dass während der letzten zwanzig Jahre vor Canova fast kein neues Werk der Skulptur von einiger Bedeutung in Rom verfertigt wurde. Cavaceppi war der einzige Bildhauer jener Zeit der einigen Ruf hatte; aber ihn beschäftigte meistens die Ergänzung alter Bildwerke für die Sammlungen Roms und für seinen eigenen*

¹⁶⁷⁹ PICON, C.: *Bartolomeo Cavaceppi. Eighteenth-Century restorations of ancient Marble sculpture from English Private collections*. Catálogo de la Exposición, 1983. p. 11.

¹⁶⁸⁰ *Diario Ordinario*, 132, 6 de abril 1779, p. 19, citado por HOWARD, S.: *op.cit.* (1958/1982) p. 196.

¹⁶⁸¹ *Diario Ordinario*, 606, 21 de octubre 1780, p. 3. También 1024, 23 de octubre 1784, p. 2, citado por HOWARD, S.: *op.cit.* (1958/1982) p. 196.

¹⁶⁸² *Diario Ordinario*, 1900, 16 de marzo 1793, p. 21, citado por HOWARD, S.: *op.cit.* (1958/1982) p. 196.

¹⁶⁸³ Noticia aportada por HOWARD, S.: *op.cit.* (1958/1982) pp. 196-197

¹⁶⁸⁴ GOETHE, J. W.: *Italianische Reise*. BEYER, A. y MILLER, N. (ed.) Múnich. 1992. p. 174. *He visitado de nuevo el Capitolio y algunos otros lugares que me quedaban por ver, especialmente la casa de Cavaceppi. Entre los numerosos objetos excelentes, me han encantado sobre todo dos vaciados de las cabezas de las colosales estatuas del Monte Cavallo. En la casa de Cavaceppi pueden admirarse de cerca en todo su tamaño y esplendor. Viajes italianos*. Traducción al español de Manuel Scholz Rich. Madrid. 2001. pp. 515-516.

¹⁶⁸⁵ QUATREMÈRE DE QUINCY, E.: *Canova et ses ouvrages*. París. 1834. p. 19.

Antikenhandel.¹⁶⁸⁶ Cavaceppi sobresalió entre todos los escultores de su entorno por su madurez como restaurador, el extenso número de obras restauradas, la calidad de su trabajo, la influencia de su círculo de amigos entre los que se contaban Winckelmann y Mengs entre otros, y por las teorías de restauración que publicó¹⁶⁸⁷.

Visconti había alabado el trabajo del restaurador *a nostri giorni il defunto cav. Bartolomeo Cavaceppi introdusse miglior maniera ne'ristauri, egli adattò i marmi alle roture più scabbie, aggiunse il mancante, senza toglier punto d'antico, accompagnò studiosamente la qualità, l'andamento del marmo, e così introdusse un metodo il più giusto, il più vero, onde ritornare i monumenti all'antico splendore*.¹⁶⁸⁸

Pero empecemos desde el principio, Bartolomeo hijo de Gaetano y de Petronila Rotti¹⁶⁸⁹, nació en el *quartiere* de Santa Maria del Popolo, donde vivió prácticamente toda su vida, pues también allí ejercería su profesión como escultor años después. Parece que su primer aprendizaje, desde 1729, fue con el escultor francés Pierre Étienne Monnot, pues en su viaje a Alemania, que comenzó con Winckelmann, quiso visitar una obra de su maestro, antes de regresar a su patria, *mi portai a Cassel, e quí tanto solamente mi trattenni quanto bastò per osservare il maestoso Bagno, che è nel giardino del Palagio di S.A. il Landgravio, opera di Monsier Monot mio Maestro, che (se l'affetto di discepolo non m'inganna) è certamente sí per l'architettura, che per la scoltura all'ultimo segno bella, e maestosa*¹⁶⁹⁰.

Según Howard, Cavaceppi habría permanecido en el taller del escultor francés desde 1729 a 1733¹⁶⁹¹, los años en los que Monnot había ejecutado la obra que Cavaceppi contemplaría más tarde en Kassel¹⁶⁹². Howard señala que el joven habría recibido una fuerte influencia de su maestro en la ejecución de las cabezas, el estilo y la dedicación de su carrera a clientes extranjeros¹⁶⁹³. El aprendizaje en el estudio de uno de los escultores más importantes del momento en Roma sería muy valioso para el principiante, pues en aquella atmósfera encontraría la inspiración, instrucción y la gran habilidad técnica que habría de guiar su

¹⁶⁸⁶ FERNOW, C. L.: *op.cit.* (1806) p. 13.

¹⁶⁸⁷ CAVACEPPI, B.: *op.cit.* vol. I (1768) vol. II (1769) vol. III (1772).

¹⁶⁸⁸ VISCONTI, E. Q.: *Opere varie*. LABUS, G. (ed.). Roma. 1827-1831. vol. III, p. 408.

¹⁶⁸⁹ HOWARD, S.: *op.cit.* (1958/1982), p. 5. cita el documento encontrado en el Archivio Vicariato Vaticano, Status Animarum MSS, S. M. d. Popolo 1722, Vicolo dello Colonello. *Gaetano Romano chiamo Cavaceppi 32/ Petronilla Romana figlia di Giacomo Rotti, Moglie 28/Domenico figlio 8 /Bartolomeo figlio 5*.

Más tarde, en 1723, habría de nacer un tercer hermano, Paolo, que trabajaría como escultor junto a su hermano Bartolomeo, y que continuó con el taller por poco tiempo a la muerte de éste. Dato anotado por BARBERINI, M. G.: *op. cit.* (1994) p. 13.

¹⁶⁹⁰ CAVACEPPI, B.: *op.cit.* vol. II. (1769) Sin numerar.

¹⁶⁹¹ HOWARD, S.: *op.cit.* (1958/1982) p. 7.

¹⁶⁹² FRANCASTEL, P.: "Le marmorbad de Cassel et les Lazienki de Varsovie" en *Gazette des Beaux-Arts*, VI, 9. 1933, pp. 139-156. Aquí p. 150.

¹⁶⁹³ HOWARD, S.: *op.cit.* (1958/1982) p. 7.

práctica¹⁶⁹⁴. A pesar de ello es muy improbable que Monnot, que cumplía en aquel momento con importantes encargos, supervisara el progreso técnico del joven, más posible sería que su formación hubiera corrido a cargo de algún escultor anónimo que trabajara traduciendo a la piedra los diseños de Monnot¹⁶⁹⁵ para sus numerosos compromisos artísticos.

Otros historiadores sin embargo consideran que Cavaceppi, al escribir la *Raccolta* en su madurez, habría buscado una nobleza artística indicando al francés como su maestro. En los documentos referidos a sus primeros años podrían rastrearse al parecer otros nombres menos sugerentes, hasta ahora desconocidos o casi, referidos a escultores relacionados con las excavaciones y restauraciones que se efectuaban en Roma cada vez con mayor frecuencia¹⁶⁹⁶. Sería a estos artistas a los que Cavaceppi debería su formación inicial, la cual se desenvolvería en el ámbito de un clima cultural muy activo donde el coleccionismo, el comercio de antigüedades y los importantes mecenazgos, eran las caras de una misma realidad, que hacían de Roma el centro de la moderna cultura artística europea¹⁶⁹⁷.

Según la historiadora del arte Barberini, Carlo Antonio Napoleoni (1675-1742), habría sido con mayor posibilidad el maestro de Cavaceppi. Éste debía estar entre los restauradores más cotizados pues aparece mencionado en muchas ocasiones en los documentos relacionados con la restauración de la colección capitolina entre otras. En 1737 le fue confiado un trabajo importante, la restauración de dos estatuas en mármol bigio morado recientemente encontradas en Villa Adriana, los *centauros Furietti*¹⁶⁹⁸.

Aunque Howard en sus primeras publicaciones no alude a la estancia de Cavaceppi en el taller de Napoleoni, una muestra del afecto del anciano maestro hacia su discípulo, y un hecho que confirma que el joven estuvo junto a él en sus años juveniles, es que lo menciona en su testamento. El nueve de septiembre de 1742 moría Napoleoni y dejaba como heredero a su sobrino Clemente Bianchi, al que legaba todo su estudio. Pero en un codicilo señalaba que era su voluntad donar *per ragioni di legato a Bartolomeo Cavaceppi giovane del mio studio di scultura quindici mta. per una sol volta e ciò in ricompensa della buona servitù prestatami per molti anni perché così sia*¹⁶⁹⁹.

Con todo no se debe olvidar que Cavaceppi también frecuentó desde los quince años la Accademia di San Luca de Roma para completar su educación. Para entrar a estudiar en la

¹⁶⁹⁴ HOWARD, S.: *op.cit.* (1958/1982) p. 8.

¹⁶⁹⁵ HOWARD, S.: *op.cit.* (1958/1982) p. 8.

¹⁶⁹⁶ BARBERINI, M. G.: *op. cit.* (1994) pp. 13-14.

¹⁶⁹⁷ OTTANI CAVINA, A.: "Il Settecento e l'antico" en *Storia dell'arte italiana*. vol. II, 6. Turín. 1982. pp. 599-660.

¹⁶⁹⁸ BARBERINI, M. G.: *op. cit.* (1994) p. 18. También PICON, C.: *op. cit.* p. 13.

¹⁶⁹⁹ Archivio Capitolino di Roma. (ACR), Testamenta, notaio Generosus Ginnettus, RCA, 6 settembre 1742. Citado por BARBERINI, M. G.: *op. cit.* (1994) p. 21.

Accademia se debía contar con la recomendación de un maestro¹⁷⁰⁰. Según Howard éste habría sido Monnot¹⁷⁰¹, pero para otros estudiosos del tema esto sería imposible ya que el escultor francés no había sido nunca miembro de la misma¹⁷⁰². De esta manera se ignora quién habría presentado al muchacho pero se sabe con certeza que éste en 1732, estaba copiando para un concurso convocado por la Accademia el *Abacuc* situado en la Capilla Chigi de Bernini¹⁷⁰³ y en 1738 copiaba *Giuseppe il Casto tentato dalla moglie di Putifarre*¹⁷⁰⁴ con el que ganó el premio de la segunda clase¹⁷⁰⁵.

No se sabe la calidad y los métodos de enseñanza que debió recibir el escultor en la Accademia di San Luca¹⁷⁰⁶, pero podemos imaginar que era el habitual, de concursos, que se seguía en las academias italianas y en otros lugares de Europa en aquel momento. Además Cavaceppi años más tarde seguiría el mismo sistema en su *accademia*¹⁷⁰⁷ de escultura, donde los alumnos estudiaban los modelos de los maestros del pasado.

Durante los años cuarenta permaneció en el taller heredado por Clemente Bianchi, donde trabajó junto a él en un régimen de igualdad¹⁷⁰⁸ y donde siguieron atendiendo principalmente algunas restauraciones de la colección capitolina, realizando en 1744, su encargo más importante, la restauración del *Fauno Rosso*.¹⁷⁰⁹ Años más tarde, Cavaceppi se estableció por su cuenta en su estudio-vivienda- galería de Via Babuino, donde habitaba junto a su mujer y algunos de sus artesanos, entre los que estaba su discípulo predilecto, el tan admirado por Canova, Carlo Albacini¹⁷¹⁰.

Parece que desde sus años de formación en la Accademia di San Luca, Cavaceppi iba a ser uno de los predilectos del cardenal Albani¹⁷¹¹, patrono de dicha Academia¹⁷¹² y protector de

¹⁷⁰⁰ PEVSNER, N.: *op.cit.* p. 120.

¹⁷⁰¹ HOWARD, S.: *op.cit.* (1958/1982) p. 9.

¹⁷⁰² BARBERINI, M. G.: *op. cit.* (1994) p. 18. MISSIRINI, M.: *Memorie per servire alla storia della romana Accademia di S. Luca*. Roma. 1823. p. 469.

¹⁷⁰³ CONCA, S.: *Gli eccelsi pregi delle belle arti e la scanbievole lor congiunzione con le matematiche scienze mostrata nel Campidoglio dall'Accademia del disegno in occasione del concorso celebrato i alla medesima nell'anno 1732*. Roma. 1733. pp. 11 y 18. BARBERINI, M. G.: *op. cit.* (1994) p. 18.

HOWARD, S.: *op.cit.* (1958/1982) pp. 9-10.

¹⁷⁰⁴ CIPRIANI, A. y VALERIANI, E.: *Accademia Nazionale di San Luca*. Roma. 1989. p. 200.

BARBERINI, M. G.: *op. cit.* (1994) pp. 19-20.

¹⁷⁰⁵ HOWARD, S.: *op.cit.* (1958/1982) p. 10.

¹⁷⁰⁶ HOWARD, S.: *op.cit.* (1958/1982) p. 10.

¹⁷⁰⁷ BARBERINI, M. G.: *op. cit.* (1994) p.20.

¹⁷⁰⁸ BARBERINI, M. G.: *op. cit.* (1994) p. 21.

¹⁷⁰⁹ BARBERINI, M. G.: *op. cit.* (1994) p. 23. La restauración de esta obra por Cavaceppi y Bianchi se trata más extensamente más adelante. La importancia del vaciado de esta pieza, por su calidad y rareza, ya que no existe en ninguna otra colección europea, nos llevó a tratarla como subcapítulo independiente en el presente estudio.

¹⁷¹⁰ HOWARD, S.: "Casa-Museo-Accademia Cavaceppi. Wörlitz Antiquarianism, and an Industrial Revolution in Early Modern Art" en WEISS, T. (ed.): *op.cit.* pp. 67-71. Aquí p. 67.

¹⁷¹¹ HOWARD, S.: "Albani, Winckelmann and Cavaceppi" en *Journal of the History of Collections*. 1992, vol. IV, nº 1, pp. 27-38. HOWARD, S.: *op.cit.* (1958/1982) p. 13; JUSTI, K.: *op.cit.*

las artes en Roma¹⁷¹³. El cardenal, sobrino del papa Clemente XI, formó una de las más famosas y ambiciosas colecciones de antigüedades por lo que fue conocido como *l'Adriano del secolo*¹⁷¹⁴ XVIII. En 1733 había vendido al papa Clemente XII la magnífica selección de obras, germen del Museo Capitolino¹⁷¹⁵, y que él mismo había ido recopilado durante más de treinta años.

Sin embargo el año siguiente el cardenal comenzaría otra colección aún más suntuosa para su palacio romano¹⁷¹⁶. Por ese motivo tuvo la necesidad de contratar a distintos escultores que repararan las piezas surgidas en las excavaciones por él financiadas, y entre los que se contaba Cavaceppi¹⁷¹⁷. En 1746, Albani, que seguía enriqueciendo sus colecciones, había encargado para hospedarlas la construcción de una nueva villa en Via Salaria. La villa resultó una especie de museo y centro de tertulias, frecuentado por los visitantes extranjeros, artistas y eruditos más importantes que llegaban a Roma, como Winckelmann o Mengs, cuyas conversaciones con el cardenal darían vida y forma al complejo ambiente arquitectónico de la villa, pensado en función de los repertorios arqueológicos¹⁷¹⁸. Cavaceppi¹⁷¹⁹, que se había convertido en el protegido del cardenal y su restaurador principal, iba a tener oportunidad allí de conocer al arqueólogo alemán y su amigo el pintor, que lo introducirían en la admiración y el gusto por la Antigüedad así como en un conocimiento seguro de la plástica antigua. Villa Albani sería para él una auténtica escuela.

Pero al mismo tiempo, Cavaceppi conseguiría la mejor clientela de Europa, pues sería el restaurador de las extensas colecciones papales (capitolina, laterana y vaticana)¹⁷²⁰. Además gracias a Winckelmann recibiría muchos encargos, sobre todo restauraciones, de benefactores alemanes¹⁷²¹ como el General Wallmoden-Gimborn, hijo natural de Jorge II; del margrave de Bayreuth, cuñado de Federico II; la principesca familia Anhalt-Dessau y especialmente de la corte real de Prusia, a través del agente en Roma de Federico II, Giovanni Ludovico Bianconi

DEBENEDETTI, E. (ed.): *Studi sul Settecento romano*. Roma 1985 a 1993. Colección de estudios dirigida por la profesora Dra. Debenedetti en los que se publicaron interesantes trabajos sobre el coleccionismo de la familia Albani entre otros.

¹⁷¹² JUSTI, K.: *op.cit.* vol. II, p. 82.

¹⁷¹³ Especialmente importante para el estudio de este tema es el estudio monográfico en seis tomos de BECK, H. y BOL, P. C. (ed.): *Forschungen zur Villa Albani*. Berlín. 1982.

¹⁷¹⁴ CICOGNARA, L.: *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia al secolo di Canova*. Prato. 1824. vol. VII, p. 39.

¹⁷¹⁵ STUART JONES, E.S.: *The Statues of the Museo Capitolino*. Oxford. 1912. p. 6.

¹⁷¹⁶ JUSTI, K.: *op.cit.* vol. II, pp. 89 y ss.

¹⁷¹⁷ JUSTI, K.: *op.cit.* vol. II, p. 113. HOWARD, S.: *op.cit.* (1958/1982) p. 14.

¹⁷¹⁸ BARBERINI, M. G.: *op. cit.* (1994) p. 26.

¹⁷¹⁹ Para la contribución de Cavaceppi en villa Albani ver especialmente: GASPARRI, C.: "Cavaceppi a Villa Albani" en *Bollettino d'arte*, 80/81, 1993, pp. 93-106; HOWARD, S.: *op. cit.* (1992) pp. 27-38, HOWARD, S.: *op.cit.* (1982), pp. 13 y ss y pp. 158 y ss.

¹⁷²⁰ HOWARD, S.: *op.cit.* (1999) p. 67.

¹⁷²¹ BARBERINI, M. G.: *op. cit.* (1994) p. 33.

y de otras cortes extranjeras como la de Catalina la Grande de Rusia, o la de Gustavo III de Suecia que visitó personalmente su estudio en 1783. También el embajador español ante la Santa Sede, Azara o el cardenal Antonio Despuig y Dameto harían algunos encargos al escultor.

No obstante sus clientes principales fueron sin duda los británicos. Innumerables obras del taller del artista viajaron a Gran Bretaña a las importantes colecciones de Holkham, Petworth, Newby, Townley, Broadlands, Lansdowne, Knole, Nostel Priory, Lyde Browne, Jennings, Duncombe Park, así como las de Ince Blundell, Shugborough, Norbury Park, Hope y Marbury Hall¹⁷²². En la segunda mitad del siglo XVIII, los ingleses fueron los coleccionistas europeos más activos, y se puede trazar, a través de una extensa bibliografía, una larga y colorida historia de la adquisición de antigüedades protagonizada por personajes de dicha nacionalidad. Fue tal su importancia que Michaelis denominó el período como *England's Golden Age of Classical Dilettantism*¹⁷²³.

Esta rica y frenética actividad se vio perfeccionada por su amistad con Winckelmann, pues como decía de Rossi *l'arte del restauratore era per lui nova e questo piaceva al Winckelmann. Dettavagli il soggetto il valoroso antiquario e cercava di fargli rilevare tutte le bellezze del lavoro antico, onde in certo modo se ne imbevesse e facendole sue sapesse adoperarle nel restauro. Si unì al Winckelmann il Mengs, profondo conoscitore del disegno. Questi due grandi, pittore e antiquario, prevalendosi del Cavaceppi che docile li ascoltava, lo fecero divenire un buon restauratore. Gli muovevano guerra gli artisti di quel tempo e lo chiamavano scarpinello della scultura, ma egli ne rideva e contentavasi di essere piuttosto*

¹⁷²² PICON, C.: *op.cit.* p. 14. HOWARD, S.: *op.cit.* (1958/1982), analiza las distintas colecciones que poseen obras de Cavaceppi. Las colecciones inglesas de antigüedades fueron extensamente estudiadas por MICHAELIS, A.: *op.cit.* (1882). Existe una abundante bibliografía para este tema, aquí sólo citaremos algunas obras pues no es el tema fundamental del presente estudio, SCOTT, J.: *The Pleasures of Antiquity. British collectors of Greece and Rome*. Yale University Press. 2003; KOCKS, D.: "Antikenaufstellung und Antikenergänzung im 18. Jahrhundert in England" en BECK, H., BOL, P.C. y otros (ed.). *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*. Berlín. 1981. pp. 317-331; OEHLER, H. "Das Zustandekommen einiger englischen Antikensammlungen im 18. Jahrhundert" en BECK, H., BOL, P. C. y otros (ed.): *op.cit.* pp. 295- 316.

¹⁷²³ MICHAELIS, A.: *op.cit.* pp. 2,3, 55-128. *the heyday of dilettantism in England, the last century, especially in his latter half. In an unintermitting stream the ancient marbles of Rome poured into the palaces of the aristocracy of Great Britian, whose wealth in some cases afforded the means of gratifying a real artistic taste by these possessions, and in others enabled them at any rate to fall into the new fashion of dilettantism, the furore for antique art. The older Roman collections were bought up; fresh excavations were instituted. Englishmen settled in Rome and dealt in the acquisitions without which milord of his travels could not well return home from the "grand tour". Of course other countries tried to secure their share, but England stood foremost. During this period of fifty or sixty years there came into being most of the private collections of antiquities in which the island abounds, and those the largest and most valuable. Their general character depends upon the fact that their origin has been almost exclusively in the soil of Rome its immediate vicinity.*

abile ciabattino che imperito calzolaio.¹⁷²⁴ De este modo el historiador resume en pocas palabras la sociedad que se debía haber establecido entre los tres personajes.

El arqueólogo alemán, profeta y teórico del Neoclasicismo, iba a elaborar un sistema crítico y metodológico expresado en su *Geschichte der Kunst des Altertums*, basado en el respeto y admiración de la antigüedad clásica. El traslado de sus preceptos teóricos a la práctica, sobre la restauración de obras antiguas, se debería a Cavaceppi¹⁷²⁵.

No se sabe con certeza cuándo se conocieron, pero a partir de 1756 en las cartas de Winckelmann aparece el nombre del restaurador en varias ocasiones. Parece que la primera mención es en una carta dirigida a su amigo el pintor Francke, del siete de julio de 1756¹⁷²⁶, en la que habla de un *Ristauratore di Statue* que había comprado por aquellas fechas unas cien inscripciones antiguas. En los años siguientes y hasta su muerte aumentan las referencias al restaurador o a obras que estaban en su posesión en ocasiones sin mencionar su nombre. *Jener Bildhauer (Cavaceppi) hat verschiedene andere neue Entdeckungen bekommen, unter andern eine wunderschöne Pallas von etwa drey Palmen, aber ohne Kopf und Hände (...)*¹⁷²⁷ y sigue la mención de algunas obras restauradas por Cavaceppi. En los días siguientes escribe a Bianconi¹⁷²⁸ y cita diversas piezas que estaban en el taller de Cavaceppi, lugar que el arqueólogo debía frecuentar con asiduidad y al que se refería como “Museo”¹⁷²⁹.

En una carta al escultor danés Wiedewelt del veinticuatro de mayo de 1764, Winckelmann hace una relación de cómo se encuentran y cómo progresan los amigos. El arqueólogo relataba que Mengs estaba en España pintando los frescos del Palacio Real, cuyos dibujos él todavía no había visto, y al que esperaba tener en Roma, pues España no era su país. Casanova, el discípulo de Mengs, trabajaba como profesor en la Academia de Dresde y Maron, el cuñado de Mengs, se ocupaba entonces haciendo copias para los ingleses que visitaban la ciudad, y de quién decía era hacendoso y estaba ganando dinero. Entre todos ellos, prácticamente una pequeña familia, un núcleo muy cerrado de amigos, Winckelmann incluía también a Cavaceppi del que contaba había hecho una de las más grandes colecciones de dibujos del mundo¹⁷³⁰. Con esto parece muy posible que el escultor estuviera introducido

¹⁷²⁴ DE ROSSI, G.: “Lettera sopra il restauro di una antica Statua di Antinoo e sopra il restauro degli antichi marmi dei tre secoli precedenti al nostro” en *Nuovo Giornale di Letterati*. XIII. Pisa. 1826, pp. 23-38. Aquí pp. 31-32.

¹⁷²⁵ GESCHE, I.: “Antikenergänzungen im 18. Jahrhundert. Johann Joachim Winckelmann und Bartolomeo Cavaceppi” en BECK, H., BOL, P.C. y otros (ed.): *op.cit.* pp. 335-341.

¹⁷²⁶ WINCKELMANN, J.J.: *Briefe*. REHM, W. (ed.). Berlín. 1952. vol. I, n° 152, pp. 236-238.

¹⁷²⁷ REHM, W.: *op.cit.* vol. II, n° 558, p.312.

¹⁷²⁸ REHM, W.: *op.cit.* vol. II, n° 561, pp. 315-316.

¹⁷²⁹ HOWARD, S.: *op.cit.* (1999) p. 69. PICON, C.: *op.cit.* p. 17.

¹⁷³⁰ REHM, W.: *op.cit.* vol. III, n° 661, pp40-42. (...) *Mengs hat zween (sic) große Plafonds in dem Schloße zu Madrit mehrentheils geendiget; der größere stellet di Arbeiten des Hercules vor; der kleinere*

en este círculo de confidentes y colegas, pues el autor lo consideraba tan cercano que lo mencionaba junto a los demás.

En otras cartas, como se ha comentado, hablaba de obras que había en su taller, de otras que restauraba o copiaba para el cardenal, de piezas que Cavaceppi había comprado, o mencionaba el hecho de que tuviera en su estudio un mármol de la misma calidad de esculturas encontradas en aquel momento¹⁷³¹, observación que aludía a la conveniencia de que Cavaceppi las restaurara. A partir de 1766, comienza a insinuar su intención de viajar a Alemania, donde se iba a imprimir una de sus obras, acompañado de Cavaceppi¹⁷³² al que consideraba *unsers besten Bildhauers, Barthol. Cavaceppi*¹⁷³³ o en otras ocasiones citaba como *den berühmten herr Cavaceppi*, o bien como *eines wahrhaftigen ehrlichen Römer*¹⁷³⁴, o *eines bekannten römischen Bildhauers*¹⁷³⁵.

Con todos estos atributos Winckelmann le estaba preparando una recepción favorable en los lugares que iban a visitar. Estas declaraciones reflejan aparentemente el respeto genuino que sentía hacia el escultor, no sólo como persona sino también como artista¹⁷³⁶. Pero además el alemán muy bien podía estar labrando un camino que para Cavaceppi resultaría muy fructífero, pues durante su recorrido a Alemania fue dejándose conocer, vendiendo, esculpiendo y recibiendo encargos que habrían de aumentar aún más su prestigio.

De este mismo viaje, que tuvo como consecuencia un final dramático, iba a hablar el escultor en su segundo volumen de la *Raccolta*¹⁷³⁷. En ella narra cómo su amigo a medida que se iban alejando de Italia parecía ir sumergiéndose en una especie de locura que lo obligó a tomar la decisión de regresar sólo a Roma antes de tiempo. A pesar de los intentos del restaurador, y de los conocidos que iban visitando durante el trayecto, de convencerle en continuar el viaje, Winckelmann se despidió de su colega en Viena y emprendió un viaje de regreso que lo conduciría a una muerte violenta en Trieste como es sobradamente conocido. Con su muerte

ist die Aurora. Die Zeichnungen dieser Werke habe ich nicht gesehen. Wir hoffen ihn wieder in Rom zu haben, wo er nicht etwa für das Schloß zu Caserta bestimmt ist: denn Spanien ist nicht sein Land. Casanova gehet als Professor der Kunstakademie nach Dresden, und Maron arbeitet und copirt für Engländer, ist fleißig und verdient Geld. Cavaceppi hat eine Sammlung von Zeichnungen gemacht, welche eine der größten in der Welt sehn muß: denn er hat bereits 75 Bände in groß Folio, und diese sind alle auserlesen.(...)

¹⁷³¹ REHM. W.: *op.cit.* vol. III, n° 661, p. 41; n° 608, p.45, n° 673, p.57; n° 710, p.103; n° 717,p.114; n° 749, p. 144; n° 803, p. 212; n° 822, p. 232; n° 838, p. 248; n° 894, p. 304; n° 900, p. 310; n° 920, p. 339;

¹⁷³² REHM. W.: *op.cit.* vol. III, n° 790, p. 199; n° 939, p. 373; n° 946, p. 380.

¹⁷³³ REHM. W.: *op.cit.* vol. III, n° 943, p. 378.

¹⁷³⁴ REHM. W.: *op.cit.* vol. III, n° 946, p. 380.

¹⁷³⁵ REHM. W.: *op.cit.* vol. III, n° 944, p. 381.

¹⁷³⁶ HOWARD, S.: (1958/1982), p. 105.

¹⁷³⁷ CAVACEPPI, B.: *op.cit.* vol. II. (1769). Sin numerar.

Cavaceppi no iba a perder sólo un amigo sino también un consejero e intermediario con los clientes, especialmente con los alemanes¹⁷³⁸.

La relación entre los dos personajes era más que una asociación casual, pues en su correspondencia Winckelmann se muestra a sí mismo como un profundo conocedor no sólo de las antigüedades que el escultor tenía en su estudio para restaurar, sino también de las numerosas obras de arte que éste poseía como propiedades¹⁷³⁹. Además aconsejaba a sus amigos que visitaran dicha colección, como hizo con Weinlig¹⁷⁴⁰ cuando visitaba Roma: *Winckelmanns Empfehlung hat mir auch die Werkstatt des Bildhauers Kavaceppi, seine Sammlung von vortrefflichen Kopien nach den besten alten Statuen, und überdies sein Kabinet von Handzeichnungen der grössten Männer, von Raphael an, von welchen dieser Mann eine unschätzbare und überaus reiche Sammlung besitzt, geöffnet.*

Su confianza en la habilidad del restaurador era tal que Winckelmann confesaba tener en aquel momento interés sólo por sus restauraciones, así lo escribía nuevamente Weinlig: *sind ihm (Winckelmann) die unglücklichen Restaurationen alter Statuen ein Ärgerniss. Die Unbiegsamkeit der Künstler unser Tage, sagte er, hat mich dahin gebracht, dass ich keine Werkstatt mehr besuche, des einzigen Cavaceppi seine ausgenommen*¹⁷⁴¹. Para Winckelmann sólo su compañero se había puesto al servicio de la restauración de antigüedades en Roma, y se dejaba convenientemente dirigir y aconsejar por los eruditos¹⁷⁴². Esta admiración era un enigma para sus amigos, pues por ejemplo Johann Freidrich Reiffenstein, escribía en una carta a Mechel en mayo de 1768, que Winckelmann iba a “cargar” con Cavaceppi a Alemania *als einem Römischen Wunderthier*¹⁷⁴³. Y una vez más Reiffenstein en una carta a Füssli en 1779 dejaba clara su opinión de que el escultor había conseguido más fama gracias a los elogios de Winckelmann que a sus propios trabajos.¹⁷⁴⁴

¹⁷³⁸ MÜLLER-KASPAR, U.: “Cavaceppi zwischen Theorie und Praxis. Das Traktat “Dell’arte di ben restaurare le antiche sculture”- nichts als schöne Worte?” en WEISS, T.: (ed.): *op.cit.* pp. 93-99. Aquí p. 94.

¹⁷³⁹ EINSELEIN, J. (ed.): *Johann Winckelmanns sämtliche Werks.* Donauschig. 1825. vol. IV, pp. 221 y 299; vol. V. p. 171: citado por HOWARD, S.: *op.cit.* (1958/1982) p. 102, n. 2.

¹⁷⁴⁰ WEINLIG, C.T.: *Briefe über Rom.* Dresde. 1782. vol. I, p. 29.

¹⁷⁴¹ WEINLIG, C.T.: *op.cit.* vol. I, p. 14.

¹⁷⁴² KUNZE, M. y BRUER, S.G. (ed.): *Von der Restauration der Antiquen. “Eine unvollendete Schrift Winckelmanns”* Mainz. 1996. p. 24.

¹⁷⁴³ REHM, W.: *op.cit.* vol. IV, p. 272.

¹⁷⁴⁴ REHM, W.: *op.cit.* vol. IV, nº 199, p. 333. *Cavaceppi, dessen verdienter und unverdienter Künstlerruhm mehr durch öfteres Lob in Winckelmanns Schriften, als durch eigene Arbeiten, die ihn tief erniedrigen, der Welt bekannt geworden.*

Las teorías de restauración de esculturas antiguas de Cavaceppi están claramente influenciadas por Winckelmann¹⁷⁴⁵ y sus ideas se ven reflejadas en los escritos del restaurador. Todas las observaciones del arqueólogo provocaban el interés del cardenal Albani que recurría a su consejo para que fueran restauradas las antigüedades que adquiriría continuamente. Según de Rossi, *la perspicacia con cui riguardava il Winckelmann i monumenti gli aveva fatto adottare il metodo per ripararli di esaminare prima scrupolosamente l'argomento che avea l'antico artista voluto rappresentare, gli attributi coi quali avea voluto accompagnarlo o in tutto o in parte invidiati dal tempo e osservava poi attentamente lo stile onde fissare l'epoca a cui potea attribuirsi il lavoro*. Entonces éste llamaba al restaurador al que *suggeriva quello che avea a riparare di mancanza e cosa dovesse aggiungersi. Per richiamarlo allo stile, gl'insegnava quale statua dovesse guardare perche gli fosse guida nell'imitazione*¹⁷⁴⁶.

El discurso de Winckelmann se confronta con las modalidades de restauración seguidas en los siglos precedentes, él protestaba contra la adaptación teatral de esculturas y motivos antiguos y declaraba sus tres principios fundamentales de intervención: lo primero era la necesidad de identificar el tema, después la mediación de restauradores expertos y por último señalaba que la escultura no se debía ver sometida a un uso impropio¹⁷⁴⁷.

La importancia que se iba a dar a estos preceptos sentarían las bases de una profesión nueva, diferente de la práctica artística, y bien remunerada. Hasta ahora habían sido los propios escultores los que habían realizado las restauraciones de piezas antiguas, como el propio Miguel Angel o Bernini, por citar sólo alguno de los casos más conocidos. Teóricamente así la restauración resultaba un medio para colmar la distancia entre pasado y presente, y al restaurador de mármoles se le pedía un oficio experimentado, una sensibilidad aguda y una cultura profunda. Todas las dotes, que por otra parte lo podían transformar fácilmente en un *mercante* e intermediario de obras de arte¹⁷⁴⁸.

A Cavaceppi se debe la transformación de las pautas de Winckelmann de la teoría a la práctica¹⁷⁴⁹ como queda patente en su *Raccolta*. El primer tomo está precedido de una larga introducción que lleva por título *Dell'arte di Ben restaurare le antiche statue* en cuya primera

¹⁷⁴⁵ GESCHE, I.: *op.cit.* pp. 335-341. Sobre el mismo tema GESCHE, I.: "Bemerkungen zum Problem der Antikenergänzungen und seiner Bedeutung bei Johann Joachim Winckelmann" en BECK, H. y BOL, P.C. (ed.): *op.cit.* (1982) pp. 437- 460 .

¹⁷⁴⁶ DE ROSSI, G.: *op.cit.* p. 31. HOWARD, S.: *op.cit.* (1958/1982) p. 217.

¹⁷⁴⁷ ROSSI PINELLI, O.: "Chirurgia della memoria. Scultura antica e restauri storici" en *Memoria dell'antico nell'arte italiana*. Turín. 1986. vol. III, pp. 183-250. Aquí p. 231.

¹⁷⁴⁸ GUALANDI, G.: "Neoclassico e Antico. Problemi e aspetti dell'archeologia nell'età neoclassica" en *Ricerche di Storia dell'Arte*. 1979, nº 8. pp. 5 -26. Aquí pp. 14-15.

¹⁷⁴⁹ BARBERINI, M.G.: *op.cit.*(1994) p. 30.

página ya cita la erudición del Abate Winckelmann en su *Monumenti antichi inediti*¹⁷⁵⁰ y de nuevo repite su admiración en el segundo volumen, cuando alaba a los escritores modernos entre los que *specialmente è degno di eterna memoria il Signor Abato Winckelmann Prefetto delle antichità Romane*, que con sus obras tanto ayudaba a diferenciar lo moderno de lo antiguo¹⁷⁵¹. Se debe hacer notar también la influencia de los escritos de Mengs y Winckelmann cuando admite que para él los artistas antiguos *corressero quei difetti e que 'vizi della natura*. Tras dejar clara su pericia, demostrada por los treinta y cuatro años de experiencia en el campo de la escultura, Cavaceppi se dispone a analizar los puntos en los que se debía fundamentar no una conveniente *maniera* de restaurar sino *l'unica vera*.

Según sus palabras, primeramente debía ser identificado el tema que representaba la estatua. Como muchas veces ocurría que un escultor no lo conocía, y para evitar posteriores vergüenzas, debía dejarse asesorar por los eruditos en mitología e historia y si aún así el sujeto no era reconocido *la statua dee risarcirsi senz'apporvi ciò che ne individuerrebbe il soggetto e qualor essa avesse di cotesti segni così guasti dal tempo che non se ne potesse più distinguer la forma, lasciarli così come se sono rinvenuti*¹⁷⁵². Era mejor demorar una restauración que equivocarse, pues opinaba que era un gran descrédito para una estatua que se hubiera confundido la iconografía. Sin embargo a pesar de sus consejos él mismo no los había observado siempre, como cuenta Casanova¹⁷⁵³ en una anécdota, al haber querido interpretar una escultura erróneamente a pesar de las advertencias de un erudito. Desafortunadamente a tanta teoría no se correspondía una práctica igualmente firme, pues bastaba encontrar un simple tronco, e inmediatamente se le añadían piernas y brazos modernos y con una cabeza que no le pertenecía en absoluto, se transformaba en una bella estatua que se vendía a cualquier inglés¹⁷⁵⁴.

¹⁷⁵⁰ CAVACEPPI, B.: *op.cit.* (1768) vol. I. Sin numerar.

¹⁷⁵¹ CAVACEPPI, B.: *op.cit.* (1769) vol. II. Sin numerar.

¹⁷⁵² CAVACEPPI, B.: *op.cit.* (1768) vol. I. Sin numerar.

¹⁷⁵³ CASANOVA, G.: *op.cit.* p.65.

Bei Gelegenheit dieses Irrthums erinnere ich mich, dass im Jahre 1762, in Rom eine Statue ohne Kopf gefunden wurde. Als man diese dem Ergnzer Cavaceppi brachte, damit er sie wieder herstellte, fragte ihn ein Liebhaber, was für ein Kopf sich darzu schicken werde? Er antwortete, dass es wegen des Pferdes, das ihm zu Füssen läge, wohl ein Kopf des Alexanders sein könne. Der Liebhaber widersprach ihm, und gab ihm zu überlegen, dass der Stil und das Alter, das der Körper verrieth, damit nicht übereinstimme; dass das Alter derselben nicht über die Zeit der Antoninen hinaufgeben könne, dass die Arbeit aller Theile römisch sei, und führte ihm dasjenige an, was Herodian von Septimius Severus sagt, dass daselbst das Pferd in Andenken wegen des Traumes wäre, welcher ihm das Kaiserthum weissagete. Cavaceppi wollte sich durch diese höchst wahrscheinlichen Gründe nicht abbringen lassen, bis er wenig Tage darnach davon überzeugt wurde, als ihm der Kopf gebracht wurde, daran eben der Stelle lag, wo des Septimius Severus seiner war gefunden worden, und also musste er den vorgegebenen Kopf des macedonischen Koniges wieder in seinem Magazine beilegen.

¹⁷⁵⁴ BARBERINI, M.G.: *op.cit.* (1994) p. 30.

El segundo punto era que se debía observar el mármol del original y utilizar el mismo tipo para las partes reintegradas¹⁷⁵⁵. Esta metodología difundida por el escultor, fue aprobada y favorecida por Winckelmann, y fue apoyada también por Ennio Q. Visconti y Canova¹⁷⁵⁶. Añadía Cavaceppi que sólo debían restaurar aquellos artífices que tras una larga práctica hubieran adquirido *uno stile versato in tutte le maniere*. Pues no consistía en saber hacer *un bel braccio, una bella testa, una bella gamba, ma nell'agguagliare ed estendere, dirò così, la maniera e l'abilità dell'antico Scultore di quella statua alle parti che vi si aggiungon di nuovo*¹⁷⁵⁷. La idea de que el restaurador debe imitar la manera del escultor antiguo se repite en varias ocasiones y coincide plenamente con el concepto de Winckelmann sobre la restauración.

Tanto éste¹⁷⁵⁸ como Cavaceppi opinaban que por muy bello que fuera un fragmento esculpido por un escultor moderno para añadir a una escultura antigua como restauración, por muy bueno que el artífice fuera, y ellos citaban a Miguel Angel, Bernini o Duquesnoy, si no imitaba el estilo del escultor antiguo la restauración carecía de valor en sí misma. En la *Raccolta* estaba expresado del siguiente modo, *Se vedrò essere state aggiunte ad una scultura antica già mutilata queste o quelle parti con sommo studio, per esempio, da un Michelangelo, ma piuttosto a fin di correggere l'insufficienza o reale o pretesa dell'antico Scultore, che d'imitarla, loderò per avventura le parti aggiunte per quel ch'esse sono in sè stesse non il restauro.*¹⁷⁵⁹

Y en el tomo III de su *Raccolta* volvía a insistir sobre el tema: *Similmente è chiaro, che richiede anche fra periti chi meglio si adatti e si uniformi allo stile antico, altrimenti (...)se mi mostra una Statua antica con braccia, o gambe rifatte dal Buonarroti, dal Bernini, o dal Fiammingo, ed io conosco nella parte moderna lo stile di que' valenti Scultori, io dirò che quelle braccia, o gambe, sono assai belle; ma dirò ancora che la Statua è assai male ristaurata*¹⁷⁶⁰. Por su parte el cardenal Albani parecía oponerse también a la tradición iniciada en el Renacimiento de completar los fragmentos según el estilo del restaurador¹⁷⁶¹.

En tercer lugar, en el volumen I de la *Raccolta* el escultor sugería que las partes modernas debían igualarse en la mayor medida posible a lo antiguo *non terminata là dove far si*

¹⁷⁵⁵ Ya se ha señalado como en varias de las cartas de Winckelmann, éste señala que Cavaceppi tenía en su taller específicos tipos de mármol, que quizás fueran óptimos para realizar determinadas restauraciones.

¹⁷⁵⁶ BARBERINI, M.G.: *op.cit.* (1994) p. 31.

¹⁷⁵⁷ CAVACEPPI, B.: *op.cit.* (1768) vol. I. Sin numerar.

¹⁷⁵⁸ GESCHE, I.: *op.cit.* (1981) p. 337.

¹⁷⁵⁹ CAVACEPPI, B.: *op.cit.* (1768) vol. I. Sin numerar.

¹⁷⁶⁰ CAVACEPPI, B.: *op.cit.* (1772) vol. III. Sin numerar.

¹⁷⁶¹ PANZA, B.: *Teoria del restauro tra Settecento e Ottocento*. Roma. 1990. p. 18.

debbono le commessure, e poscia deesi agguagliare a poco a poco con esso. Y sobre todo se debía tener la precaución de no tocar lo antiguo para no dañarlo. El empeño de igualar la obra había conducido a los restauradores a reformar a su modo gran parte de la estatuaria antigua, y esto era una práctica que se debía evitar por todos los medios. Por último aconsejaba que las comisuras de las restauraciones debían hacerse de tal modo que parecieran casuales e irregulares, como casuales e irregulares eran las roturas en una obra antigua. El efecto debía ser el de una obra caída, rota y recompuesta.

El año 1769 fue un año de grandes cambios, Clemente XIX ocuparía la sede papal y Giovanni Battista Visconti iba a sustituir al difunto Winckelmann como *Commissario delle Antichità*. Todos estos hechos colocaron bajo presión a Cavaceppi que en un increíblemente corto espacio de tiempo reaccionó a la nueva situación, uniendo a su segundo tomo de la *Raccolta* una aclaración y ampliación a su Tratado sobre la restauración¹⁷⁶² titulado *Degli inganni che si usano nel commercio delle antiche sculture*¹⁷⁶³.

Este volumen estaba destinado a enseñar a distinguir lo antiguo de lo nuevo para *svelar l'inganno che s'usano nel commercio delle antiche Sculture* y poder así auxiliar al *l'inesperto Dilettante, perchè non resti ingannato dalla malizia di qualche mercante*.¹⁷⁶⁴ Parece que la intención de Cavaceppi era purgar el mercado de comerciantes que vendían fraudulentas antigüedades, y de esta manera proteger y perpetuar su propia industria. Y expresando el miedo de que éstos directamente atacados en su escrito pudieran vengarse, solicitaba el apoyo de sus lectores¹⁷⁶⁵.

De este modo hacía un análisis de cómo diferenciar la belleza y perfección de una escultura antigua de una falsificada, ayudándose de algunas pistas como la forma de hacer las pupilas, de esculpir una sonrisa, o de algunos anacronismos, por ejemplo. Pero también señalaba que había que tener en cuenta que no todas las antigüedades eran perfectas y que además los artistas modernos podían imitar todos los grados de perfección encontrados en el arte antiguo así como simular las antiguas superficies. Por lo general estos escultores no falsificaban totalmente una pieza, sino que a través de distintas técnicas le conferían mayor valor a una antigüedad, mejorándola y subiendo así el precio de la misma en el mercado. Prácticas que por otra parte también Cavaceppi llevaba a cabo¹⁷⁶⁶ en sus restauraciones.

¹⁷⁶² MÜLLER- KASPAR, U.: *op.cit.* pp. 94-95.

¹⁷⁶³ CAVACEPPI, B.: *op.cit.* (1769) vol II. Sin numerar.

¹⁷⁶⁴ CAVACEPPI, B.: *op.cit.* (1769) vol II. Sin numerar.

¹⁷⁶⁵ HOWARD, S.: *op.cit.* (1958/1982) p. 146.

¹⁷⁶⁶ HOWARD, S.: *op.cit.* (1958/1982) p. 147 n. 3.

Al final de esta introducción y alegato contra las imitaciones añadía que él no tenía nada de lo que avergonzarse en ese sentido dando a entender que nunca había vendido ninguna falsificación, *io così parlo, perchè per tali vie non ho mai procurato vantaggio, nè mi vergognerò mai delle vendite da me fatte finora*¹⁷⁶⁷. Pero es muy posible que Cavaceppi no estuviera diciendo toda la verdad, pues se sabe que vendió falsificaciones y pastiches de extraordinaria elaboración¹⁷⁶⁸, entre los que quizás pudiera contarse el *Niño sobre el delfín* del Ermitage.

En el volumen III de la *Raccolta* el autor seguía alertando de los peligros que podía conllevar la compra de antigüedades, pues *le commissure ben fatte e il tartaro artificioso, che si dà sopra i restauri confonde facilmente il moderno con l'antico ed un occhio non tanto purgato può di leggieri ingannarsi non ben discernendo l'uno dall'altro*¹⁷⁶⁹. Proponía además que no se alterara la superficie puliéndola con la piedra pómez o con otros métodos, aunque la obra antigua estuviera *per l'ingiuria del tempo corrosa*.

Defendía que la mayor parte de una obra debía ser antigua y no moderna, al menos dos tercios debían ser antiguos, *e che non siano moderne le parti più interessanti*. Pues era mejor gozar de un bello fragmento que reconstruirlo por entero, como era el caso del *Torso del Belvedere che solo e mutilato può far l'ornamento di qualunque Galleria*.¹⁷⁷⁰

Lo que pretendía Cavaceppi con su ensayo no era sólo salvaguardar la práctica de la restauración y el coleccionismo, sino que como él decía abiertamente, incrementar su negocio y su reputación¹⁷⁷¹. Era evidente que los pensamientos del restaurador romano nacían del ideal estético y crítico de Winckelmann, el cual sostenía que cualquiera que observara una obra de arte debía ser capaz de reconocer en una figura antigua las restauraciones modernas, y debía sobre todo ser capaz de establecer las diferencias cualitativas entre las diferentes obras de arte¹⁷⁷².

Ambos habían señalado que las restauraciones eran necesarias y para realizarlas se debían contar con ciertos requisitos como talento, capacidad y experiencia del restaurador, erudición y una gran destreza técnica, así como un código válido de restauración. En el ambiente arqueológico y anticuario romano, con el cardenal Albani a la cabeza y Winckelmann, Cavaceppi y Mengs flanqueándolo, fueron estableciéndose las bases del Neoclasicismo.

¹⁷⁶⁷ CAVACEPPI, B.: *op.cit.* (1769) vol II. Sin numerar.

¹⁷⁶⁸ HOWARD, S.: *op.cit.* (1964) vol. 46, n° 2. pp. 177-189. Aquí p. 185.

¹⁷⁶⁹ CAVACEPPI, B.: *op.cit.* (1772) vol. III. Sin numerar.

¹⁷⁷⁰ CAVACEPPI, B.: *op.cit.* (1772) vol. III. Sin numerar.

¹⁷⁷¹ HOWARD, S.: *op.cit.* (1958/1982) p. 150.

¹⁷⁷² BARBERINI, M. G.: *op.cit.* (1994) p. 31.

Después del viaje con Winckelmann a Alemania es indudable que la fama de Cavaceppi como restaurador excelente se extendió, y vendió a los más ilustres personajes. Pero también los últimos años de su vida se vio empeñado en importantes encargos para los Chigi o los Borghese, y sobre todo en la venta de esculturas antiguas para el Museo Pío-Clementino¹⁷⁷³. También en el mismo período ofreció el escultor en venta su propia colección a cambio de un sueldo vitalicio¹⁷⁷⁴ que nunca consiguió.

El nueve de diciembre de 1799, el *Diario ordinario* dio la noticia de su muerte, y es importante subrayar el hecho, pues dicho *Diario* no tenía en suficiente consideración a los artistas y por lo general no daba este tipo de noticias¹⁷⁷⁵. La última voluntad del escultor fue legar todas sus posesiones a la Accademia di San Luca pues creía que ésta las iba a tutelar mejor que su familia. Sin embargo esta acción del escultor no sirvió para nada pues la Accademia decidió inmediatamente la venta en subasta del patrimonio contenido en el estudio, prefiriendo las ganancias económicas al honor de la gestión y conservación del conjunto¹⁷⁷⁶.

El inventario oficial del estudio de Cavaceppi en via del Babuino comprendía más de un centenar de esculturas modernas, un millar de mármoles antiguos entre estatuas, relieves, fragmentos, columnas, *cippi*, que componían la que fue definida como *Marmorboutique*, junto a casi igual número de copias, vaciados y moldes, más de ocho mil dibujos de antiguos maestros, cinco casas en Roma, y una vasta colección de pinturas, bronce, terracotas, modelos, mosaicos, grabados, gemas, medallas y monedas¹⁷⁷⁷, por no hablar de sus efectos personales, muebles, instrumentos y herramientas¹⁷⁷⁸.

Para hacerse cargo de las labores relacionadas con el testamento se nombró al conocido escultor y restaurador Vincenzo Pacetti y al pintor Anton von Maron, cuñado de Mengs. El primero de ellos era además comerciante de antigüedades al servicio de los grandes patrones emergentes de la época napoleónica¹⁷⁷⁹. Antes de la apertura de la puja, Pacetti, encargado de gestionar la venta, habría establecido oportunos y discretos contactos con posibles compradores y enseguida comenzó a sonar el nombre del marqués Torlonia¹⁷⁸⁰, interesado en

¹⁷⁷³ PIETRANGELI, C.: "Il Museo Clementino Vaticano" en *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia-Rendiconti*. 1951-1952, vol. 27, fasc. 1-2, pp. 87-109. HOWARD, S.: *op.cit.* (1958/1982) pp. 173, 187.

¹⁷⁷⁴ BARBERINI, M.G.: *op.cit.* p. 35.

¹⁷⁷⁵ BARBERINI, M.G.: *op.cit.* p. 35.

¹⁷⁷⁶ GASPARRI, C.: *op.cit.* en BARBERINI, M. G. y GASPARRI, C. (ed.): *op.cit.* (1994) pp. 57-64. Aquí p. 58.

¹⁷⁷⁷ GASPARRI, C.: *op.cit.* (1994) p. 60.

¹⁷⁷⁸ GASPARRI, C. y GHIANDONI, O.: *op.cit.* PICON, C.: *op.cit.* p. 13.

¹⁷⁷⁹ GASPARRI, C.: *op.cit.* (1994) p. 60.

¹⁷⁸⁰ GASPARRI, C.: *op.cit.* (1994) p. 60.

dotar a su familia de un patrimonio artístico a tono con el rango entonces conseguido. Giovanni Torlonia se interesó especialmente por la escultura y compró por el insignificante precio de diez mil escudos todos los mármoles, vaciados, modelos y bronce del taller del artista, tras una serie de malentendidos y procesos judiciales entre el marqués y Pacetti¹⁷⁸¹.

Además de sus considerables posesiones Cavaceppi se vio honrado con distintos títulos que muestran claramente el prestigio que llegó a alcanzar durante su vida. Fue nombrado *Cavaliere* por Clemente XIV, y miembro de la Society of Antiquaries of London, así como de la Accademia di San Luca¹⁷⁸².

Como la práctica de la escultura exigía la ejecución de vaciados, bocetos y modelos, así el estudio comprendía una gipsoteca, que contenía las formas y yesos de todas las obras que él había restaurado, cuando eran halladas en una excavación o cuando debían ser instaladas definitivamente en un museo, así como otras que naturalmente servían para estudiar la restauración y las integraciones ejecutadas en el mismo estudio¹⁷⁸³. Es necesario resaltar la importancia de los vaciados sobre todo en un momento en que gran parte de los originales antiguos, como por ejemplo los Farnese o Medici, no se encontraban más en Roma o estaban destinados a abandonar la ciudad. Fue en esta gran *bottega* donde Mengs pudo adquirir muchos de los vaciados de su colección.

¹⁷⁸¹ GASPARRI, C.: *op.cit.* (1994) pp. 60- 61.

¹⁷⁸² PICON, C.: *op.cit.* p. 13.

¹⁷⁸³ GASPARRI, C.: *op.cit.* (1994) pp. 58-59.

5d.- MENGES Y CAVACEPPI. ALGUNOS YESOS ADQUIRIDOS EN EL ATELIER DEL RESTAURADOR.

La relación entre Mengs y Cavaceppi se inició en Villa Albani, donde ambos trabajaban para Alessandro Albani, en el embellecimiento de su residencia. Junto a Winckelmann pudieron compartir muchas horas de conversación erudita en un ambiente propiciado por el cardenal¹⁷⁸⁴, donde los tres personajes brillaron con luz propia gozando del afecto y la protección de su mecenas. Ya se ha señalado anteriormente cómo el pintor y el arqueólogo debieron aconsejar en muchas ocasiones al joven restaurador y cómo sus teorías e ideas habrían de influir en la práctica de su trabajo y en la redacción de su *Raccolta*.

Parece que su mayor experiencia condujo a los dos amigos a dirigir la obra del escultor en más de una ocasión y Fernow recoge las impresiones de Quatremère de Quincy cuando éste viajó a Roma con veinticinco años y visitó el taller de Cavaceppi que estaba restaurando una Flora guiado por Winckelmann y Mengs: (...) *Es war eine bekleidete Flora von Cavaceppi, der einene grossen Theil seines Lebens mit Ergänzung alter Bildwerke für den Cardinal Albani unter Anleitung von Winckelmann und Mengs zugebracht hatte.*¹⁷⁸⁵

Es evidente que la amistad que los unió, llevó a Mengs a encargar o comprar muchos de los vaciados de su colección en *Casa Cavaceppi*. Para el pintor resultaba muy sencillo adquirir yesos en el taller de su colega, allí se atesoraban innumerables copias que el escultor había ido realizando a medida que restauraba obras para museos y particulares, pues como se ha comentado, tenía la costumbre de extraer un molde de todo aquello que pasaba por sus manos.

En el listado de los vaciados de Mengs conservados en Madrid, sólo dos de ellos están señalados como procedentes del *atelier* del restaurador romano, el N°7 *Un Fauno pequeño q restauró Cavaceppi* y el N°38 *Un Ganimedes restaurado p Bartolomeo Cavacepi*. Pese a ello es fácil suponer que muchos otros provienen de allí, pues para Mengs habría resultado difícil conseguir determinadas copias, especialmente las pertenecientes a esculturas que hoy se encuentran en Inglaterra o Alemania y que casualmente habían sido restauradas por Cavaceppi.

¹⁷⁸⁴ ROETTGEN, S.: "Alessandro Albani" en BECK, H. y BOL, P. C. (ed.): *op.cit.* (1982) pp. 61-184.

Aquí. pp. 123 y ss.

¹⁷⁸⁵ FERNOW, C.L.: *op.cit.* (1806) p.16.

La revisión, cotejo y comparación de la lista de los vaciados del pintor en la Academia de San Fernando con la bibliografía referida a Cavaceppi, junto a los diversos tomos de la *Raccolta*, los dibujos de López Enguïdanos¹⁷⁸⁶ y el *Inventario de las Alhajas y Muebles existentes en la Real Academia de San Fernando* de 1804, nos llevan a suponer que Mengs pudo adquirir una treintena de ellos en el taller del restaurador. En algunas ocasiones la somera descripción, en muchos casos imprecisa, con que son mencionados los yesos del pintor en la lista, nos obligan a valernos también de estas fuentes paralelamente para determinar con mayor exactitud de qué obras se trata.

Las labores de restauración llevadas a cabo en algunos de los vaciados de la Academia de Bellas Artes de San Fernando han ayudado a conocer como era la técnica constructiva de los yesos elaborados en el *atelier* de Cavaceppi, estos datos pueden aportarnos una total seguridad a medida que se vayan restaurando el resto de piezas que presumimos fueron obtenidas allí por Mengs.

Muchos de los vaciados que aparecen mencionados en el elenco de la colección del pintor se han perdido, pero otros se conservan en la Academia de San Fernando y alguno de ellos ha sido ya restaurado como por ejemplo *Una Musa sentada*, presente en la *Nota de las Estatuas y Moldes* que el pintor tenía en su taller madrileño, el *Moloso*, adquirido recientemente por el British Museum, el *Niño sobre el delfín* y el *Fauno Rosso* que como se ha señalado pudieron ser comprados por Mengs en el mencionado taller.

Cavaceppi era prácticamente el restaurador oficial de los coleccionistas ingleses, por sus manos desfilaron multitud de obras que fueron a parar a Inglaterra, cuyos vaciados curiosamente aparecen en la colección de Mengs. Conseguir dichas copias debía ser tarea harto complicada si no era a través de su amigo, y son varias las que indican en la lista de vaciados del pintor que el original se encontraba en *Inglaterra* (sic).

Un vaciado de *Un Ganimedes restaurado p Bartolomeo Cavaceppi*, llegó procedente de Roma, como indica la lista de la colección de yesos del artista hoy conservada en Madrid (N75). El original, conservado actualmente en la galería norte de Petworth House en West Sussex¹⁷⁸⁷, Inglaterra (fig. 154), fue restaurado por Cavaceppi, e incluido en su *Raccolta* como *Ganimede. Posseduto anch'esso da Milord Egremont in Inghilterra. Egli è grande al naturale; e la testa è opera di mia mano*¹⁷⁸⁸. En este caso señalaba qué parte había sido restaurada por él, indicación que no hace siempre en su catálogo.

¹⁷⁸⁶ LÓPEZ ENGUIANOS, J.: *op.cit.*

¹⁷⁸⁷ RAEDER, J.: *Die antiken Skulpturen in Petworth House (West Sussex)*. Mainz. 2000. pp. 87- 90, lám. 32, 2.

¹⁷⁸⁸ CAVACEPPI, B.: *op.cit.* vol. II, lám. 13.

Esta obra salió de Italia en 1763¹⁷⁸⁹ al ser comprada por Charles Wyndham, segundo duque de Egremont a través del arquitecto Matthew Brettingham Junior. El duque, miembro de la Society of Dilettanti desde 1740, se interesó en reunir una colección de esculturas que formó gracias a la ayuda de sus agentes en Roma, el referido Brettingham y su amigo el pintor Gavin Hamilton¹⁷⁹⁰, entre 1750-1760¹⁷⁹¹. Tres años después el coleccionista moría y *the cases containing these statues were not unpacked*.¹⁷⁹²

Michaelis citaba que *a number of the statues* (de esta colección) *passed through Cavaceppi's hands; others were obtained secretly from private collections*.¹⁷⁹³ Se sabe con seguridad que Cavaceppi restauró tres esculturas de entre las más de cien de Petworth House, y es muy posible que interviniera también en otras de dicha colección¹⁷⁹⁴.

El *Ganímedes* fue restaurado como se ha dicho en el taller de Cavaceppi, donde se le añadió la cabeza con el cuello hasta el borde de la vestidura. En dicha cabeza veía Howard una adaptación libre del *Espinario*, o como von Blanckenhagen sugería de algún *Antinoo*¹⁷⁹⁵. También están restaurados el brazo derecho por debajo del hombro con la mano y la clámide, algunos pliegues de la misma en el hombro izquierdo, el pene, la punta de los dedos del pie derecho, el pulgar de la mano izquierda, el pico del águila y la mitad inferior del ala izquierda. La mano izquierda estaba rota y el codo derecho de nueva factura junto a la mano apoya sobre un antiguo *puntello*, de modo que la posición del brazo correspondería aproximadamente a la antigua postura. La superficie de la obra fue también muy reelaborada y trabajada durante la restauración¹⁷⁹⁶.

La escultura representa al hombre más hermoso entre los mortales según Homero (Il. XX. 233), que con una posición relajada apoya su mano sobre un águila, que en realidad representa a Zeus metamorfoseado en este animal para raptar al joven de belleza incomparable. Una vez que ascendió con él a los cielos lo convirtió en el copero de los dioses, razón por la que aparece con una copa en la mano izquierda, aludiendo al nombramiento divino.

¹⁷⁸⁹ Petworth House Archive en el West Sussex Record Office, Chichester, doc. 6624, citado en RAEDER, J.: *op.cit.* p. 87.

¹⁷⁹⁰ WYNDHAM, M.: *Catalogue of the Greek and Roman Antiquities in the Possession of Lord Leconfield*. Londres. 1915. p. xvii. MICHAELIS, A.: *op.cit.* p. 596.

¹⁷⁹¹ MICHAELIS, A.: *op.cit.* pp. 596 y ss.

¹⁷⁹² DALLAWAY, J.: *op.cit.* p. 319.

¹⁷⁹³ MICHAELIS, A.: *op.cit.* p. 72.

¹⁷⁹⁴ HOWARD, S.: *op.cit.* (1958/1982) pp. 45-49.

¹⁷⁹⁵ HOWARD, S.: *op.cit.* (1958/1982) p. 45, nota 5.

¹⁷⁹⁶ RAEDER, J.: *op.cit.* p. 88.

Algunos autores han visto un tanto forzada la pose de apoyar la mano sobre el ala del águila¹⁷⁹⁷ que le obliga a inclinar los hombros hacia adelante. Estos están cubiertos por una clámide, recogida en la parte derecha con un broche, que le cubre parte del pecho y lo caracteriza como cazador¹⁷⁹⁸. La rapaz, que alza la cabeza dirigiendo su mirada hacia el muchacho, tiene su garra derecha al mismo nivel del pie de Ganimedes y la izquierda sobre una roca.

Ya desde el arte antiguo se ha representado el tema del rapto del joven troyano por el águila y son muchos los que han estudiado dicha iconografía¹⁷⁹⁹. Sin embargo la tendencia dinámica del secuestro mitológico, presente especialmente en pinturas y mosaicos más antiguos, fue perdiendo movimiento como puede verse en la escultura de Petworth House. Más bien la elegancia y dócil entrega del escanciador olímpico comenzaron a protagonizar estas imágenes. La mirada entre el ave y Ganimedes simbolizaría el contenido erótico del mito, en el que el joven se ve sometido al acoso, captura y secuestro por parte del dios¹⁸⁰⁰.

El maestro de la escultura de Petworth House se habría orientado seguramente en un modelo clásico del siglo IV a.C. que presentaría similitudes con el *Meleagro* en el drapeado de la clámide¹⁸⁰¹ y con un excelente ejemplar tipo Hermes encontrado en Itálica¹⁸⁰². No se conoce ninguna otra réplica de este tipo de *Ganimedes*¹⁸⁰³ pero el motivo no estaría muy lejano de los más famosos grupos de Florencia¹⁸⁰⁴ y Nápoles¹⁸⁰⁵. La mayoría de los especialistas coinciden en admitir que la obra restaurada por Cavaceppi sería una copia romana de época antonina¹⁸⁰⁶ de un original del siglo IV a.C.

La otra escultura mencionada en la lista de vaciados como restaurada por el escultor romano es la citada como *Nº7 Un Fauno pequeño q restauró Cavaceppi* (N44). Con esta indicación resultaba difícil identificar la pieza, pues fueron muchos los faunos retocados por él, y en la colección de la Academia existían varios de estos personajes. No obstante al comparar los

¹⁷⁹⁷ MICHAELIS, A.: *op.cit.* p. 598. WYNDHAM, M.: p. 1.

¹⁷⁹⁸ RAEDER, J.: *op.cit.* p. 88.

¹⁷⁹⁹ Entre otros JAHN, O.: *Archäologische Beiträge*. Berlín. 1847. pp. 12 y ss. SICHTERMAN, H.: *op.cit.* (1948) KAEMPF- DIMITRIADOU, S.: *op.cit.* (1979) pp. 7 y ss. SICHTERMANN, H.: "Ganymedes" *LIMC IV* (1988) pp. 154 y ss.

¹⁸⁰⁰ RAEDER, J.: *op.cit.* p. 88.

¹⁸⁰¹ SICHTERMANN, H. en PAULY, A., WISSOWA, G. y KROLL, W.: *Paulys Realencyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft*. Stuttgart. 1962. vol. 69, pp. 43 y ss.

¹⁸⁰² GARCÍA Y BELLIDO, A.: *Esculturas romanas de España y Portugal*. Madrid. 1949. nº 200, lám. 148.

¹⁸⁰³ WYNDHAM, M.: *op.cit.* p. 1.

¹⁸⁰⁴ MANSUELLI, G.: *Cataloghi dei Musei e Gallerie d'Italia*. Roma. 1958. nº111, pp. 142-143.

AMELUNG, W.: *Führer durch die antiken in Florenz*. München. 1897. nº 51, pp. 36-37.

¹⁸⁰⁵ WYNDHAM, M.: *op.cit.* p. 1.

¹⁸⁰⁶ SICHTERMAN, H.: (1948) p. 93, nº 307. MUTHMANN, F. *Statuenstützen und dekoratives Beiwerk*. Heidelberg. 1951, p. 54, anexo 83, p. 223.

dibujos de López Enguïdanos¹⁸⁰⁷ con la *Raccolta*¹⁸⁰⁸ y el *Inventario de las Alhajas y Muebles existentes en la Real Academia de San Fernando* de 1804 se pudo determinar que dicho pequeño *Fauno* no era otro que la lámina nº 66 de López Enguïdanos y el anotado en el *Inventario* de 1804 entre las estatuas como 76. *Un Fauno bailando con un racimo de Uvas en la mano izquierda, vara y media quarta.*¹⁸⁰⁹

Como vemos la descripción coincide con los dibujos de la *Raccolta* y el del vaciado de Mengs incluido en *La coleccion de vaciados de estatuas antiguas que posee la Real Academia de las Tres Nobles Artes de Madrid* por López Enguïdanos, además la medida de una vara y media, dada en el *Inventario*, puede considerarse claramente como una escultura de pequeño tamaño. Desafortunadamente tanto el original como el vaciado de Mengs están actualmente perdidos.

No son muchos los datos que podemos aportar sobre esta obra, por otra parte, bastante desconocida. Según el comentario de Cavaceppi a la lámina correspondiente (fig. 155) fue comprada en su taller por Henry Constantine Jennings, uno de sus más fervientes compradores, seguramente para decorar su residencia en Shiplake, Oxon. El *Fauno* que se eleva danzando sobre la pierna derecha, sostiene un racimo de uvas en la mano y del brazo derecho pende la piel de pantera que acompaña como atributo en muchas ocasiones a estas criaturas mitológicas. Un tronco de árbol adornado con una lira le serviría como punto de apoyo según el dibujo de Cavaceppi.

Jennings compró cuatro esculturas más en el taller del restaurador, tres de las cuales llegaron como vaciados a la colección de Mengs, conservándose en la actualidad sólo el conocido como *Moloso Jennings*. La citada en la lista como *Una Venus chica con paño, vaciado de Antiguo* podría ser la incluida en la *Raccolta* como *Venere anch'essa esistente in Londra, presso il Sigr. Enrico Ienning*. La coincidencia de que un yeso de la misma escultura se conserve también en Dresde junto a la descripción en el *Inventario* de 1804 de una *Venus desnuda de medio cuerpo arriba apoyada en un estipite, es de yeso, alto una vara*¹⁸¹⁰ y el dibujo de López Enguïdanos nos conducen de nuevo a la prácticamente segura existencia en Madrid de un vaciado de la esta escultura hoy perdida (N14).

En la lista de vaciados donados por Mengs a la Academia se citan dos perros: el N° 56 *Un Perro mastin del Museo Vaticano* (N96) y el incluido entre los yesos procedentes de

¹⁸⁰⁷ LÓPEZ ENGUÏDANOS, J.: *op.cit.* lám. 66.

¹⁸⁰⁸ CAVACEPPI, B.: *op.cit.* vol. II, nº 8.

¹⁸⁰⁹ *Inventario de las Obras de las tres Nobles Artes y de los Muebles que posee la Real Academia de San Fernando*. Año 1804. Archivo-Biblioteca RABASF. Signatura 617/3.

¹⁸¹⁰ *Inventario de las Obras de las tres Nobles Artes y de los Muebles que posee la Real Academia de San Fernando*. Año 1804. Archivo-Biblioteca RABASF. Signatura 617/3.

Florescia como *Numº 19 El Perro o Mastin Grande* (N113). El primero no es una copia de la obra del Vaticano, sino de la restaurada por Cavaceppi y vendida a Jennings¹⁸¹¹. El segundo, aunque ya no se conserva en la Academia, coincidiría con la réplica de Florescia, cuyo vaciado si existe en Dresde, y con el hecho de que el pintor pidiera permiso en la Galleria florentina para vaciar el perro de dicha colección¹⁸¹². Entre los *Modelos de animales vaciados en yeso* del Inventario de 1804 se mencionan los dos ejemplares como (3) *Un Mastin, sentado, vara y quarta de alto* y (4) *Repeticion del mismo*.¹⁸¹³

El propio Fragonard había visto los yesos de los canes, que Mengs tenía en su taller, y deja constancia de ello en su diario. El pintor francés, había conocido a Mengs durante su primera estancia en Roma (1756-1761) y en su segundo viaje visitó la colección de vaciados que éste tenía en la ciudad, a pesar de que el pintor sajón estaba ya trabajando en España. El ocho de julio de 1774 visitaba Fragonard, junto a su compañero de viaje Pierre-Jacques Onésyme Bergeret de Grancourt, los Uffizi y veían las dos esculturas antiguas de perros que allí se conservan. En relación con ello recordaba la colección de vaciados de Mengs y señalaba *J'eu avois vu des beaux plâtres à Rome, de ces chiens (antiques) chez M. Mynx fameux peintre de portraits à present en Espagne*.¹⁸¹⁴

En el original, actualmente perteneciente al British Museum, están restaurados las cuatro caras del plinto, el hocico del perro (la punta de la lengua se perdió), la pata delantera izquierda, varios pequeños parches en el cuerpo, mayormente en el lado izquierdo y en las nalgas cerca de la cola, las orejas y la pata delantera derecha.

Durante el siglo XVIII y XIX fue atribuida, en varias ocasiones a Fidias, Mirón, Lisipo y Leukos, y el mismo Cavaceppi opinaba que *per l' eccellenza della scultura, suppongo eser opera di Fidia*¹⁸¹⁵ (fig. 156). El animal está sentado sobre sus patas traseras y las patas delanteras están estiradas y separadas entre sí. El perro, en una tensa y momentánea pose, como si algo llamara su atención, gira y eleva su cabeza abriendo la boca.

¹⁸¹¹ Durante los trabajos de restauración del vaciado del *Moloso* en la Academia de San Fernando se observó como la técnica constructiva de esta pieza coincidía con el *Fauno Rosso* del Museo Capitolino también restaurado por Cavaceppi. Como se ha indicado Mengs habría adquirido las dos piezas en el mismo taller.

¹⁸¹² AGV. Filza II, 1769-1770, 63. Citado por BOCCI PACINI, P.: "Notizie d'archivio" en BECCATTINI, M., BERNARDINI, L. MASTROMATTEI, M. y MASTROROCCO, M. (ed.): *Il mondo antico, op.cit.* p. 342.

¹⁸¹³ *Inventario de las Obras de las tres Nobles Artes y de los Muebles que posee la Real Academia de San Fernando*. Año 1804. Archivo-Biblioteca RABASF. Signatura 617/3.

¹⁸¹⁴ BERGERET DE GRANCOURT, P.-J.O. y FRAGONARD, H.: *Journal inedit d'un Voyage en Italie 1773-1774*. TOURNEZY, M.H. (ed.). París. 1895. p. 368.

¹⁸¹⁵ CAVACEPPI, B.: *op.cit.* vol. II, nº 6.

El moloso, es un tipo de perro, antecesor del mastín moderno, que procede desde la Antigüedad del Epiro. En Roma parece que estos perros se adiestraban y se utilizaban en la guerra como perros de guardia o defensa además de en los espectáculos circenses y aparecen representados a veces en bajorrelieves y mosaicos de la época. Para los griegos y romanos este perro formaba parte de ritos o cultos y en ocasiones eran los guardianes de los templos.

La procedencia de esta pieza es desconocida, pero la historia más reciente está documentada. Jennings la adquirió en Roma entre 1748 y 1756, por cuatrocientos escudos, u ochenta libras, incluido el transporte, como señala Picon¹⁸¹⁶. Al coleccionista le gustaba referirse al perro como el "Perro de Alcibiades"¹⁸¹⁷, pues se decía que éste tenía el rabo cortado, como le ocurre al original del British Museum. *Tenía Alcibiades un perro de extraordinario tamaño y belleza, por el cual debía haber pagado setenta minas. Pues bien, le cortó la cola, pese a ser magnífica. Sus familiares le recriminaron y le dijeron que todo el mundo estaba molesto y le criticaba a propósito del perro. Pero él, echándose a reír, dijo: "Eso es justamente lo que yo quiero: que los atenienses hablen de este incidente, para que no digan de mí cosas peores"* (Plutarco, *Vidas Paralelas, Alcibiades*, IX).¹⁸¹⁸

La pasión de Jennings por las carreras de caballos, le llevó a grandes pérdidas financieras, que le obligaron a consignar su colección a Christie's. El cuatro de abril de 1778, el perro fue comprado por Charles Duncombe¹⁸¹⁹ para el Duncombe Park de Yorkshire por mil guineas¹⁸²⁰. Allí estuvo hasta 1983, año en que fue adquirido por el British Museum, donde se expuso a la entrada de la nueva sala cubierta que sustituía a la antigua biblioteca, teniendo actualmente otra localización,

Tanto Winckelmann¹⁸²¹ como otros contemporáneos celebraron la belleza del animal y Walpole¹⁸²² opinaba que merecía estar entre las cinco estatuas de animales de jefes de la Antigüedad, repitiendo el elogio de Dallaway¹⁸²³. No hay duda que el extenso número de vaciados modernos de dicha escultura contribuyeron a la gran fama que alcanzó este animal. La cantidad de réplicas de la obra es impresionante y ninguna otra escultura de animal tuvo tantas copias en el mundo antiguo.

¹⁸¹⁶ PICON, C.: *op.cit.* p. 81.

¹⁸¹⁷ PICON, C.: *op.cit.* p. 81.

¹⁸¹⁸ PLUTARCO: *Vidas paralelas (Alcibiades)*. Introducción de Antonio Bravo García. Traducción de M^a Antonia Ozaeta Gálvez. Madrid. 1998. pp. 82-83.

¹⁸¹⁹ DALLAWAY, J.: *Of Statuary and Sculpture among the Antients*. Londres. 1816. p. 348.

¹⁸²⁰ MICHAELIS, A.: *op.cit.* pp. 294-295.

¹⁸²¹ WINCKELMANN, J.J.: *op. cit.* (1764) vol. V, capítulo 6, sección 23.

¹⁸²² WALPOLE, H.: *The Works*. Londres. 1798. vol. II, p. 463.

¹⁸²³ DALLAWAY, J.: *op.cit.* p. 228 nota s, y 389-390. DALLAWAY, J.: (1816) *op. cit.* p. 240 nota q, p. 348.

Además del *Moloso* comentado, existen otros dos ejemplares en el Cortile del Belvedere del Museo Vaticano¹⁸²⁴, otro par en los Uffizi, ambos originales romanos, pero llevados a Florencia en el siglo XVI como recuerda Vasari antes de 1568¹⁸²⁵, y una sexta réplica encontrada en Castel Fusano cerca de Ostia y todavía en el Palacio Chigi de Roma¹⁸²⁶. Esta última versión fue también restaurada por Cavaceppi, que la proveyó de un aspecto felino en sus garras, hocico y cola. Hay además cuatro pequeñas versiones que reflejan el mismo prototipo.

Todas las réplicas del perro provienen de Italia y muchos de ellos fueron encontrados en Roma o sus alrededores. Si bien el significado y la función de esta tipología, quizás fuera para un monumento funerario, o formara parte de un grupo hecho en Epiro para dedicar en un santuario, no pueden ser determinados con exactitud. Más difícil de establecer todavía es la fecha y autor de la obra. Comparadas con otras representaciones de perros, se podría suponer que el prototipo de estas piezas es datable en el período Helenístico o en el período adriano¹⁸²⁷. A juzgar por el considerable número de réplicas que hay de ella, se trata de una copia romana, seguramente de un famoso original griego, presumiblemente en bronce.

Otras obras restauradas por Cavaceppi vendidas a colecciones inglesas se citan en las listas de Mengs, éstas son: *Una Musa sentada* que el pintor tenía en su taller de Madrid, y el N° 52 *Un Sileno viejo i piloso* y N° 21 *Un Jugador de Disco, q fuè a Ingalterra* procedentes de Roma. A la Academia de San Fernando llegó también *Una Venus, cuyo original está en Inglaterra*, que no es otra que la famosa *Afrodita Jenkins*¹⁸²⁸ que López Enguïdanos incluye también entre sus dibujos. También ésta fue retocada por el restaurador romano y nos encontraríamos de este modo con otro posible vaciado comprado por Mengs en su taller.

El original de la *Musa sentada* (fig. 157) fue llevado a Inglaterra por William Weddell, que la compró en Italia en torno a 1765, dónde se ocupó de conocer las colecciones de antigüedades. Weddell llegó a Roma en 1764, cuando su casa de Newby Hall estaba siendo renovada, e hizo dibujos para construir una nueva galería de esculturas. En relativamente poco tiempo compró una colección de mármoles clásicos con la intención de crear su propio museo. Horace Mann le presentó al cardenal Albani pero parece que el que le ayudó más efectivamente fue James

¹⁸²⁴ AMELUNG, W.: *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums*. Berlín. 1908. vol. II, pp. 162 y ss.

BIEBER, M.: *The Sculpture of the Hellenistic Age*. Londres. 1961. pp. 155- 156, lám. 660.

¹⁸²⁵ MANSUELLI, G.: *op.cit.* vol. I, pp. 77-78, n° 48-49.

¹⁸²⁶ PICON, C.: *op.cit.* p. 82.

¹⁸²⁷ PICON, C.: *op.cit.* p. 82. AMELUNG, W.: *op.cit.* vol. II, pp. 162 y ss. BIEBER, M.: *op.cit.* pp. 155-156.

¹⁸²⁸ LÓPEZ ENGUÍDANOS, J.: *op.cit.* lám. 47.

Grant poniéndole en contacto con dos de los *dealers* más importantes de la ciudad, Thomas Jenkins y Gavin Hamilton¹⁸²⁹.

Según las *lettere di passo*, es decir los permisos de exportación de los días veintisiete de marzo, quince de abril y diecisiete de mayo de 1765, diecinueve cajones llenos de antigüedades, entre las que estaba la famosa *Venus Jenkins*, fueron exportados por John Dick, el cónsul británico en Génova, para *Guglielmo Weddell*.¹⁸³⁰

Al morir William Weddell dejó la colección a su sobrino Lord Grantham, entonces menor, del que pasó al conde Grey y posteriormente a su hija Lady Mary Vyner, quién la tenía en el tiempo en que Adolf Michaelis visitó la residencia de Newby Hall en 1873, cuando estaba realizando las investigaciones para publicar su libro sobre antigüedades en Gran Bretaña. Michaelis explicaba cómo las antigüedades de esta colección estaban colocadas en tres habitaciones decoradas al gusto de la época y construidas específicamente para ellas.

Michaelis señalaba que Weddell murió sin dejar memoria de cómo había conseguido cada pieza¹⁸³¹, pero a través de distintas fuentes se puede saber que ocho de ellas fueron restauradas por Cavaceppi.¹⁸³² También daba en su obra *Ancient Marbles in Great Britain* una descripción del estado en que se hallaban cuando él las vio en la entonces residencia de Lady Vyner y emite un juicio sobre ellas. *La Musa*, vestida con un chitón con mangas y un manto que la cubre el brazo izquierdo y las piernas, parece sentada en una sencilla postura de reposo descansando los pies sobre un escabel.

El cuerpo es de mármol del Pentélico y la cabeza de mármol de Paros fue montada después. El cabello está ceñido por una cinta y recogido hacia la nuca. Según el arqueólogo, que consideraba la obra decorativa pero no mala, serían modernos la mano y antebrazo izquierdos hasta el ropaje, el antebrazo derecho hasta el codo con la flauta y cuatro dedos del pie izquierdo.¹⁸³³ La superficie de la escultura está totalmente retocada.

En cuanto al vaciado de la *Musa sentada* (N6) aparece mencionada entre los vaciados y moldes que el pintor tenía en su estudio de Madrid. Pero además en la lista del envío de Roma con el N°5 se nombra *Un Pedestal q era de la Musa sentada, q fue a Ingalterra, y el yeso lo tienen la Academia ya dado p el S^{or} Mengs*. Es decir como se ha visto el vaciado de la escultura adquirido por Mengs en el taller de Cavaceppi ya estaba en España entre los que el

¹⁸²⁹ INGAMELLS, J.: *op.cit.* pp. 986-987.

¹⁸³⁰ MICHAELIS, A.: *op.cit.* p. 522.

¹⁸³¹ MICHAELIS, A.: *op.cit.* pp. 522-523.

¹⁸³² HOWARD, S.: *op.cit.* (1958/1982) pp. 64-64.

¹⁸³³ MICHAELIS, A.: *op.cit.* p. 527.

pintor tenía en su casa de Madrid, y de Roma años después llegó con el resto de la colección el pedestal para la *Musa*.

Además en el inventario de la Academia de 1804 entre el elenco de los pedestales está el de dicha escultura: *Uno quadrilongo llamado de la Musa con baxos relieves de Aves y Arbustos su alto vara menos cinco pulgadas y su ancho una vara*¹⁸³⁴. A pesar de dichas indicaciones no ha sido localizado hasta ahora entre los yesos que se conservan en la Academia. López Enguídanos la incluyó entre los grabados que realizó de los vaciados existentes en la Academia de San Fernando, donde aparece con el instrumento musical que el restaurador le puso en la mano para identificarla como musa de la música¹⁸³⁵.

Como se ha mencionado anteriormente también es muy posible que el vaciado de la *Afrodita Jenkins* fuera adquirido por Mengs a Cavaceppi. La *Afrodita Jenkins* también conocida como *Afrodita Barberini* es uno de los más bellos ejemplares que siguen el prototipo de la *Venus Medici*¹⁸³⁶ alcanzando la misma calidad escultórica que ésta (fig. 158). Así lo creía también quién realizó el Inventario de 1804 pues la describe como 57. *La Venus llamada Inglesa, con brazaletes, su tamaño y accion lo mismo que la de Medicis*.¹⁸³⁷ Sólo la interpretación del cabello es diferente, pues en la Jenkins caen dos mechones sobre los hombros como en la versión de *Afrodita Tauride* que se conserva en el Ermitage de San Petersburgo¹⁸³⁸.

El peculiar ornamento de esta copia consiste en dos brazaletes en ambos antebrazos adornados con delfines. Como soporte junto a la pierna izquierda hay una delgada vasija en forma de *alabastron* rodeada de un entrelazado ramaje de vid, por el que dos pequeños Eroses trepan graciosamente arrancando uvas, y un tercero mucho más pequeño recoge manzanas que va metiendo en una cesta a los pies de la vid. Howard¹⁸³⁹ sugiere que el soporte fue muy reelaborado por Cavaceppi.

La diosa apoya su peso sobre la pierna izquierda, mientras deja la derecha ligeramente flexionada y sus brazos intentan cubrir púdicamente su desnudez. La cabeza, girada de un modo leve hacia la izquierda, no es original sino que se trata de un añadido del siglo XVIII,

¹⁸³⁴ *Inventario de las Obras de las tres Nobles Artes y de los Muebles que posee la Real Academia de San Fernando*. Año 1804. Archivo-Biblioteca RABASF. Signatura 617/3.

¹⁸³⁵ LÓPEZ ENGUÍDANOS, J.: *op.cit.* lám. nº 44.

¹⁸³⁶ BERNOULLI, J.J.: *Aphrodite*. Leipzig. 1873. pp. 222 y ss.

¹⁸³⁷ *Inventario de las Obras de las tres Nobles Artes y de los Muebles que posee la Real Academia de San Fernando*. Año 1804. Archivo-Biblioteca RABASF. Signatura 617/3.

¹⁸³⁸ KANSTEINER, S.: "Kaiserzeitliche Kopie der Venus Medici" en STEMMER, K. (ed.): *In den Gärten der Aphrodite*. Berlín. 2001. p.111.

¹⁸³⁹ HOWARD, S.: *op.cit.* (1958/1982) p. 67.

posiblemente realizado por el restaurador romano. Michaelis atribuía la restauración a Cavaceppi y decía *was furnished by Cavaceppi with a head that did not belong to it*.¹⁸⁴⁰

La historia de la pieza es extraordinaria y la recoge Michaelis de Dallaway¹⁸⁴¹ siguiendo los relatos del escultor Pacili y Gavin Hamilton. Éste último descubrió la escultura en los sótanos del Palazzo Barberini, que aparecía en el inventario de la colección Barberini, realizado en 1738, como *una statua al naturale rappresenta una Venere nuda con tronco a'piedi, con diversi putti di bassi rilievi, uva e frutti... stimata scudi trecento*¹⁸⁴²

Hamilton dio la escultura a Pacili para que la restaurara a cambio de otros mármoles y éste le añadió una cabeza moderna. Jenkins, muy interesado en la pieza se la compró por mil escudos, pagando directamente a Hamilton cien cequíes¹⁸⁴³, suponemos que por las gestiones realizadas. Una vez en su poder, Jenkins se la dio a restaurar nuevamente a Cavaceppi y la presentó al público en 1764 sin decir donde había sido descubierta y ninguno de los pormenores de su restauración, razón por la que fue considerada durante tiempo como hallada intacta¹⁸⁴⁴.

En 1765 Jenkins se la vendió a Weddel, según Casanova¹⁸⁴⁵, el discípulo de Mengs, por dieciseis mil escudos, unas tres mil quinientas libras, y según Heyne por unas seis mil libras¹⁸⁴⁶. Dallaway incluía la información del precio del traslado a Inglaterra, mil libras, hablando en otros pasajes de mil quinientas. Winckelmann, en dos cartas al rey de Inglaterra, hablaba de dicha venta y opinaba que Jenkins o el agente de Weddell habían hecho algún truco para conseguir exportar de los estados pontificios una obra tan valiosa¹⁸⁴⁷.

Parece ser que la estrategia, según una *lettera di passo*, habría sido rebajar su valor hasta trescientos escudos en los que aparecía valorada en el inventario Barberini, añadiéndose además que era una obra muy restaurada. Preparada para su salida de Roma la describía John Dick como *una statua di marmo alta palmi 7, figurante Venere del tutto nuda, di ottima maniera greca, con testa riportata non sua, braccia, gamba dritta, e piede sinistro, con l'intiera base di moderno lavoro; stimata scudi 300*.¹⁸⁴⁸

¹⁸⁴⁰ MICHAELIS, A.: *op.cit.* pp. 527-528.

¹⁸⁴¹ DALLAWAY, J.: *op.cit.* (1816), p. 345.

¹⁸⁴² VV.AA.: *Documenti inediti, op.cit.* vol. IV, p. 48.

¹⁸⁴³ MICHAELIS, A.: *op.cit.* p. 528.

¹⁸⁴⁴ MICHAELIS, A.: *op.cit.* p. 528.

¹⁸⁴⁵ CASANOVA, G.B.: *Discorso sopra gl'antichi, e varj monumenti loro, per uso degl'alumni dell'Elettoral accademia delle belle arti di Dresda*. Lipsia. 1770. p. xxi.

¹⁸⁴⁶ MICHAELIS, A.: *op.cit.* p. 528.

¹⁸⁴⁷ MICHAELIS, A.: *op.cit.* p. 528.

¹⁸⁴⁸ VV.AA.: *Documenti inediti, op.cit.* vol. II. p. 216.

En 1766, Robert Adam añadía a la residencia de Newby Hall en North Yorkshire una nueva ala¹⁸⁴⁹ con la finalidad de que acogiera las antigüedades adquiridas en Roma por William Wedell un año antes y allí fue situada la *Afrodita Jenkins*, junto a todas las demás obras pertenecientes a dicha colección, ocupando ésta un lugar preeminente en la rotonda central¹⁸⁵⁰ de la galería de esculturas.

La suave encarnadura de la piel podría seguir un modelo del estilo de Praxíteles, pero también podría considerarse como interpretación de un copista romano siguiendo el gusto correspondiente a su tiempo. La datación propuesta hasta ahora de mediados del siglo II d.C. se basaría en la forma del puntal de apoyo de la escultura¹⁸⁵¹. Sin embargo, según Oehler siguiendo criterios estilísticos la escultura pertenecería a la época flavia¹⁸⁵².

En el siglo XVIII fue fuertemente restaurada para darle mayor estabilidad a las diferentes partes y son modernos la cabeza, el brazo derecho con la mano, el brazo izquierdo desde el codo, la pierna derecha hasta la mitad del muslo, los dedos del pie izquierdo, dos cabezas de los erotes existentes en el tronco sobre el que se apoya la Afrodita y los perfiles de la base alrededor del plinto antiguo¹⁸⁵³.

El hecho de que Cavaceppi no la incluyera en su *Raccolta* podría explicarse por el secretismo con que fue tratada desde el inicio esta escultura. La presentación en público de la estatua, como una antigüedad recién encontrada, que no había sufrido ninguna alteración o restauración¹⁸⁵⁴, podría ser la causa del mutismo en la *Raccolta*. Si la intención era sacarla de Roma, tenía que ocultarse el valor real de la pieza para que no hubiera problemas de exportación y el negocio se fuera al traste.

Otro vaciado de enorme interés es el señalado con el N° 21 *Un Jugador de Disco, q fuè a Ingalterra*, y que reproduce el *Discóbolo en reposo* conocido como *Discóbolo Duncombe* (fig. 159), ya que perteneció a dicha familia en el siglo XVIII. La historia es igualmente curiosa y encierra algunos misterios todavía hoy sin resolver. Este Discóphoro, pues en realidad se trata de eso, es decir un portador de disco, es bien conocido por diferentes

¹⁸⁴⁹ OEHLER, H.: *Foto+ Skulptur. Römische Antiken in englischen Schlößern*. Colonia. 1980. p. 76.

¹⁸⁵⁰ PICON, C.: *op.cit.* p. 48.

¹⁸⁵¹ MUTHMANN, F.: *op.cit.* pp. 86-87.

¹⁸⁵² OEHLER, H.: *op.cit.* p. 77.

¹⁸⁵³ MICHAELIS, A.: *op.cit.* p. 529. OEHLER, H.: *op.cit.* p. 77.

¹⁸⁵⁴ FORD, B.: *op.cit.* pp. 416 y ss. En este artículo se cuenta con detalle el episodio de la Venus Jenkins.

réplicas¹⁸⁵⁵ y adaptaciones del mismo tipo del siglo IV a.C.¹⁸⁵⁶ Había sido mencionada por Goethe en su *Italianische Reise* como el *ruhig stehende Discobolus*.¹⁸⁵⁷

El original debía ser un bronce ejecutado, según Visconti, por el escultor del Peloponeso, Naucides¹⁸⁵⁸. No obstante otros eruditos creían que la obra en bronce era la de Alcámenes mencionada por Plinio¹⁸⁵⁹. A pesar de ello la teoría de Visconti, que la relacionaba con el círculo de Policleto, pues Naucides era familiar del famoso escultor, ha gozado siempre de mayor credibilidad¹⁸⁶⁰. El período de actividad de Naucides podría datarse entre finales del siglo V e inicios del IV a.C.

El joven atleta desnudo está de pie con el peso de su cuerpo sobre la pierna izquierda, y la derecha avanza en un gesto pronunciado por el movimiento de su mano derecha que se extiende también hacia adelante. Ambos pies están firmemente apoyados en el suelo y la cabeza gira hacia la derecha ligeramente inclinada. El brazo izquierdo cuelga junto al cuerpo y la mano sostiene el disco con el que practicará sus ejercicios atléticos. En la copia de mármol un tronco de palma adornado con racimos sirve como apoyo a la pierna izquierda.

La escultura, de la que se desconoce el lugar y fecha exactos de su hallazgo, fue mencionado por primera vez por el médico veneciano Mercurialis en 1569 en su *Artis Gymnasticae*, donde señala que se encontraba por aquel entonces entre las posesiones del noble romano Giambattista Vettori.¹⁸⁶¹ El arquitecto Pirro Ligorio suponía que la escultura había sido encontrada cerca de Porta Portese¹⁸⁶², como había ocurrido con tantas otras, pues la zona había sido ocupada en época antigua por talleres artesanos, donde se reelaboraban las materias primas que llegaban desde ultramar¹⁸⁶³ a través de la vía romana que unía la ciudad con su puerto, como su nombre indica.

En el grabado dado por Mercurialis el *Discóbolo* aparecía sin la mano derecha, posteriormente restaurada, pero con cabeza (fig. 160). Parece ser que la escultura tenía cabeza originariamente pero fue decapitada por su dueño para aparentar que la cabeza había sido

¹⁸⁵⁵ Las más conocidas son la del Museo Nuovo Capitolino inv. N° 1865, encontrada en Roma en 1910 y la del Museo Vaticano en la Sala della Biga.

¹⁸⁵⁶ PICON, C.: *op.cit.* p. 29.

¹⁸⁵⁷ GOETHE, J.J.: *op.cit.* p. 669.

¹⁸⁵⁸ VISCONTI, E. Q.: *Il Museo Pio-Clementino*. Roma. 1790. vol. III, pp. 34-36, lám. 26.

¹⁸⁵⁹ Citado por PICON, C.: *op.cit.* p. 29.

¹⁸⁶⁰ PICON, C.: *op.cit.* p. 29.

¹⁸⁶¹ MERCURIALIS, H.: *Artis gymnasticae apud antiquos celeberrimae, nostris temporibus ignoratae, libri sex*. Venecia. 1569. vol. II, c44r.

¹⁸⁶² LIGORIO, P.: *Pianta e Fabriche che dimostrano lo Splendore degli Edeficj di Roma Antica*. Venecia. 1580. voz: Discobuli.

¹⁸⁶³ BOL, P. C.: *Der Antretende Diskobol*. Mainz. 1996. pp. 19-21.

robada y salvarla así de las apetencias del insistente pintor español Velázquez¹⁸⁶⁴, que por aquellos años estaba en Italia recopilando obras para Felipe IV.

Baretti describía como había ocurrido tal suceso: *Mercurialis says... that the Discobolus was then in the house of a John Baptist Victorius at Rome. But, it seems, that from House it soon went to the Verospi-Palace, where it was seen by Velasquez, the celebrated Spanish Painter, who had been sent to Rome by his king for the purpose of buying antique Statues to decorate the Escorial. Velasquez intrigued so much the great People at Rome in order to induce Verospi to sell the Discobolus, that Verospi, absolutely resolved not to part with it, yet afraid of being forced to it, broke off his statue's head, and gave out that it had been stoled. This put an end to the solicitations of Velasquez, who was then satisfied to have only a copy of it, and had it made in bronze by Algardi, one of the great Italian sculptors of that day. Algardi put a head of his own invention to his bronze, and thus it went to the Escorial, from, whence Mengs the Saxon Painter, who died lately in Rome, sent Mr. Lock, the present Proprietor of the Statue, a drawing of it, giving him two different views of it, by which it appears, that Algardi's head stoops a little more than this, and has a fillet round it, which this has not.*¹⁸⁶⁵

Efectivamente Velázquez tuvo que conformarse con una copia en bronce realizada por los formadores romanos Cesare Sebastiani y Giovanni Pietro del Duca, como se sabe por la documentación más reciente¹⁸⁶⁶, y no por Algardi como decía Barotti. Estos mismos debieron proveerla de una nueva cabeza, la mano derecha y el paño que cubre los genitales, del *Discóbolo* en bronce, hoy conservado en el Palacio Real de Madrid.

El *Discóbolo* del Palacio de Oriente, tiene una cabeza con perilla y cinta alrededor del cabello, que copia la del rey Ptolomeo de Mauritania del Museo Vaticano, datable en el siglo I d. C.¹⁸⁶⁷. La cabeza originaria de la estatua desapareció, quizás el poseedor la ocultó demasiado bien de Velázquez y no se volvió a encontrar o bien tuvo que hacer creíble el robo y no la pudo recomponer de nuevo.

Según Michaelis en el siglo XVIII, el *Discóbolo* estaba en la Villa Negroni-Massimi¹⁸⁶⁸, por aquel entonces Villa Montalto, y en ese siglo fue restaurada por Cavaceppi. No se sabe si la escultura permaneció cien años sin cabeza, pues no hay imágenes de la misma desde mediados del siglo XVII hasta el XVIII, cuando fue restaurada en el taller de la Via del

¹⁸⁶⁴ BOL, P. C.: *op.cit.* pp. 22-23.

¹⁸⁶⁵ BARETTI, J.: *op.cit.* pp. 20-21.

¹⁸⁶⁶ HARRIS, E.: "La misión de Velázquez en Italia" en *Archivo Español de Arte*, 1960, nº 33, pp. 109-36, especialmente 119-120 y lám. 7. MONTAGU, J.: *Roman baroque sculpture*. New Haven – Nueva York. 1989. nota. 11.

¹⁸⁶⁷ FITTSCHEN, K.: "Die Bildnisse der mauretanischen Könige und ihre stadtrömischen Vorbilder" en *Madriider Mitteilungen*. 1974, nº 15, pp. 156- 173.

¹⁸⁶⁸ MICHAELIS, A.: *op.cit.* pp. 92 y 295.

Babuino. Y no se conoce con seguridad como llegó la escultura a manos de Cavaceppi, pero muy posiblemente fue a través de Thomas Jenkins, quién años más tarde, compró la mayoría de las antigüedades de la Villa Montalto¹⁸⁶⁹.

En la *Raccolta* acompañaba la siguiente inscripción a la lámina: *Discobolo. Presentemente esistente in Inghilterra. Sembra essere della stessa mano, di cui è il famoso gladiatore o pancraziaste situato nella Villa Borghese, cioè di Agasia figliuolo di Dositeo da Efeso. Presso il Sig^r Cav. Lock.*¹⁸⁷⁰ Con ella nos informaba el restaurador de que la obra a finales de los años sesenta se encontraba ya en Inglaterra en la colección que William Locke, descendiente del famoso filósofo, que la tenía en su casa de Norbury Park¹⁸⁷¹.

Este *Discobolo* se podría datar en época flavia por el tipo de tronco de árbol que sirve como soporte, similar al de uno de los dos *Corredores* del Museo dei Conservatori¹⁸⁷². La cabeza, que como hemos visto fue restaurada en el siglo XVIII, presumiblemente por Cavaceppi, seguiría un modelo de una obra de finales del siglo IV a.C.¹⁸⁷³

Según una carta del pintor y *dealer* Gavin Hamilton, a su cliente William Fitzmaurice, conde de Shelbourne y marqués de Lansdowne, la escultura consiguió llamar la atención en todo el mundo¹⁸⁷⁴. Años después Locke vendió el *Discóbolo* a Lord Charles Duncombe, miembro de la Society of Dilettanti, por trescientas cuarenta y una libras¹⁸⁷⁵. En 1879 la villa de Duncombe Park sufrió un incendio y se salvaron sólo dos obras, el *Discóbolo* y el *Moloso*¹⁸⁷⁶ anteriormente comentado.

Mientras la residencia de Duncombe se reconstruía, estas dos piezas fueron colocadas provisionalmente en la Queen Mary's School for Girls. Sin embargo nunca volverían al lugar destinado para ellas en la villa inglesa, pues en 1983, ambas se trasladaron a Londres para participar en una Exposición en la Clarendon Gallery¹⁸⁷⁷ sobre esculturas restauradas por Cavaceppi en colecciones inglesas, y poco después fueron puestas a la venta por su dueño Lord Faversham¹⁸⁷⁸. Como se sabe el *Moloso de Alcibiades* se compró para el British

¹⁸⁶⁹ PICON, C.: *op.cit.* p. 33.

¹⁸⁷⁰ CAVACEPPI, B.: *op.cit.* vol. II, lám. 42.

¹⁸⁷¹ MICHAELIS, A.: *op.cit.* pp. 91 y ss, 126 y 295. HOWARD, S.: *op.cit.* (1958/1982) pp. 54 y ss.

¹⁸⁷² PICON, C.: *op.cit.* p. 33.

¹⁸⁷³ PICON, C.: *op.cit.* p. 33.

¹⁸⁷⁴ Citado por BOL, P. C.: *op.cit.* pp. 24-25.

¹⁸⁷⁵ MICHAELIS, A.: *op.cit.* pp. 91 y ss.

¹⁸⁷⁶ BOL, P. C.: *op.cit.* p. 24. PICON, C.: *op.cit.* p. 33.

¹⁸⁷⁷ Picon realizó el catálogo de esta exposición: *Bartolomeo Cavaceppi. Eighteenth-Century restorations of ancient Marble sculpture from English Private collections.*

¹⁸⁷⁸ BOL, P. C.: *op.cit.* p. 25.

Museum, donde hoy se conserva, y el Discóbolo fue comprado por el Liebieghaus Museum de Frankfurt donde se instaló en verano de 1989¹⁸⁷⁹.

A través de Cavaceppi habría conseguido Mengs un vaciado de la escultura que se correspondería lógicamente con el hoy conservado en el museo alemán, y cuyo dibujo incluye López Enguñados en su libro. En la Academia de Bellas Artes de San Fernando existe otro vaciado del bronce traído por Velázquez, que ha sido restaurado recientemente. Mengs debió conocer éste durante su residencia en España y reconocer las diferencias con el que poseía. Por ese motivo mandó dos dibujos del *Discóbolo* de Madrid al su entonces dueño William Locke, como indica Barette en un fragmento del texto anteriormente citado.

Otra pieza señalada en la *Raccolta* como *Or esistente in Inghilterra* y que también Mengs adquirió como vaciado para su colección, es la del Sileno de Nostel Priory (fig. 161), citado en la lista de vaciados del pintor como *Nº 52 Un Sileno viejo i piloso* y que años después fue incluido en el Inventario de bienes de la Academia de San Fernando de 1804 como *38.Sileno, grueso y barbudo, con una taza en la derecha, y un racimo en la izquierda, siete quartas escasas de alto*.¹⁸⁸⁰ En Dresde no se conserva ninguna copia del mismo ejemplar.

Este *Sileno* se encuentra actualmente, como informa Howard¹⁸⁸¹, en la colección del Major Rowland Winn en Nostel Priory cerca de Wakefield en Yorkshire. No está registrada la procedencia de esta estatua en Nostel Priory, pero a juzgar por una declaración del Archivio di Stato en Roma, el *Sileno* junto con una estatua de *Artemis*, fue enviada a Inglaterra por Cavaceppi el veintisiete de agosto de 1751: *una statua di un Fauno vecchio ristorato di mano ordinaria - un altro torso che si può ridurre a Diana, mancante di testa e bracciae le gambe e diverse pieghe e di mediocre maniera*.¹⁸⁸²

La cabeza y el cuello del *Sileno* fueron repuestos, aunque quizás pertenecieran previamente a este cuerpo, ya que la rotura encajaba de una manera muy natural. La cabeza está completamente reelaborada y no quedan muchos caracteres antiguos. Los brazos, la parte inferior de las piernas y el plinto están totalmente restaurados, en un estilo muy de Cavaceppi, y la superficie total de la obra fue pulida.

Algunos de los vaciados de Mengs proceden de las obras vendidas a coleccionistas alemanes en el taller de Via Babuino a través de los encargos recibidos, en muchas ocasiones

¹⁸⁷⁹ BOL, P. C.: *op.cit.* p. 25.

¹⁸⁸⁰ *Inventario de las Obras de las tres Nobles Artes y de los Muebles que posee la Real Academia de San Fernando*. Año 1804. Archivo-Biblioteca RABASF. Signatura 617/3.

¹⁸⁸¹ HOWARD, S.: *op.cit.* (1958/1982) pp. 51-52.

¹⁸⁸² Citado por HOWARD, S.: *op.cit.* (1958/1982) p. 51.

favorecidos por Winckelmann, o como consecuencia del viaje que Cavaceppi emprendió a Alemania junto a su amigo, como se ha comentado en detalle anteriormente.

Algunas de las esculturas incluidas en la *Raccolta* se indican como existentes en Prusia y otras colecciones germanas. Un busto con yelmo, que aparece recogido en la *Raccolta* de Cavaceppi (fig. 162) como *Eroe incognito or esistente in Annover presso il Generale Walmoden*¹⁸⁸³ aparece también en la colección de Mengs como *una Cabeza de Aquiles q fuè a Petreburgo* (N52) e igualmente recogido en el Inventario de 1804 como *110. Busto de Aquiles su original en Sn Petersburgo*.¹⁸⁸⁴ Un vaciado del mismo se conserva también en la colección del pintor en Dresde.

El original realizado en mármol del Pentélico formaba parte de la colección del general Johann Ludwig conde de Wallmoden-Gimborn, hijo natural del rey Jorge II y la condesa de Yarmouth. Llegó a ser ministro plenipotenciario de Hannover en Viena, y fue el primer cliente alemán de Cavaceppi¹⁸⁸⁵. Entre 1765 y 1767 hizo algunas adquisiciones en Roma, aparentemente bajo los consejos de Winckelmann¹⁸⁸⁶, entre las que se encontraba esta cabeza de Aquiles.

Posteriormente la debió vender al conde Schuwaloff, donde fue vista por Bernoulli en 1777¹⁸⁸⁷, pasando posteriormente al Ermitage. Son añadidos modernos: el pecho, una parte de la nariz (la mitad derecha de la nariz es antigua) gran parte del labio inferior, la parte superior del penacho del casco y parte de la esfinge que funciona como unión entre el casco y el penacho.

Están fuertemente retocados la parte inferior del casco en la zona de las orejas y mejillas, los cabellos y patillas. El globo ocular está muy alisado. La celada está adornada en el frente por dos perros a ambos lados de una palmeta, sobre los que aparecen cincelados dos grifos y en la unión con la cimera una esfinge. La cabeza es una copia del tiempo de los Antoninos del *Ares Borghese*, muy retocada y dañada¹⁸⁸⁸.

La *Maestà Prussiana*, hizo muchos encargos a Cavaceppi y poco antes de su viaje a Alemania¹⁸⁸⁹, empezó a restaurar obras de las colecciones de Federico II, de Postdam y Sans Souci, según se puede apreciar por las inscripciones que acompañan a las láminas de la *Raccolta*. La pieza conocida como el *Apolo de Postdam* (fig. 163), fue restaurado por

¹⁸⁸³ CAVACEPPI, B.: *op.cit.* vol. II, lám. 53.

¹⁸⁸⁴ *Inventario de las Obras de las tres Nobles Artes y de los Muebles que posee la Real Academia de San Fernando*. Año 1804. Archivo-Biblioteca RABASF. Signatura 617/3.

¹⁸⁸⁵ HOWARD, S.: *op.cit.* (1958/1982) p. 111.

¹⁸⁸⁶ JUSTI, K.: *op.cit.* vol. II, p. 535. REHM, W.: *op.cit.* vol. III. n°. 232.

¹⁸⁸⁷ WALDHAUER, O.: *Die antiken Skulpturen der Ermitage*. Berlín y Leipzig. 1928-1936. pp. 17 y ss.

¹⁸⁸⁸ WALDHAUER, O.: *op.cit.* p. 17.

¹⁸⁸⁹ HOWARD, S.: *op.cit.* (1958/1982) p. 119.

Cavaceppi en torno a 1760 y formaba parte de la colección real iniciada por Federico el Grande en 1750 aproximadamente¹⁸⁹⁰. Como consecuencia de la venta Natali, acontecida en Roma, Giovanni Ludovico Bianconi, intermediario del soberano, consiguió adquirir veintisiete piezas entre estatuas y bustos¹⁸⁹¹ que fueron restaurados en el taller de Cavaceppi¹⁸⁹². Además la colección se vio aumentada gracias a los trabajos de los agentes del rey, Guichard y Erdmannsdorf, además de Bianconi, y de las contribuciones de su cuñado el margrave de Baireuth y el Coronel Guichard¹⁸⁹³.

Al pie de la figura en la *Raccolta* se señalaba que era el *Apollo. Di scultura eccellente, alto per una metà della statura umana, anche questo trasferito in Germania presso Sua Maestà Prussiana*.¹⁸⁹⁴ En la lista de transporte de vaciados de Mengs se señalaba simplemente como un *Nº 60 Un pequeño Apolo* (N99) que había llegado procedente del taller del pintor en Roma. Para poder identificarlo, ya que la descripción era muy somera, nos tuvimos que servir de los dibujos de López Enguñados¹⁸⁹⁵, y del Inventario de 1804 en el que se señalaba entre las estatuas *41. Un Apolo, de estilo Frances cinco quartas de alto*¹⁸⁹⁶. Evidentemente un Apolo que midiera cinco cuartas podía considerarse de pequeño tamaño, como se había indicado en la lista de vaciados.

Este Apolo de pequeñas dimensiones¹⁸⁹⁷, fuertemente restaurado por el escultor romano, lleva el peinado típico de esta divinidad, y su cuerpo está ligeramente inclinado a la derecha hacia el tronco de árbol en que apoya la mano. En realidad esta escultura sin las restauraciones de Cavaceppi es conocida como *Narciso de Policeto* y se conserva hoy en el Museo de Berlín sin los añadidos del restaurador romano, es decir, sin la cabeza con el peinado típico de Apolo que no pertenecía al cuerpo, el brazo derecho y antebrazo izquierdo, ni ambas piernas desde la altura de las rodillas. Para la exposición en el museo se le añadió a este torso resultante de *Narciso* una cabeza del mismo tipo de Narciso existente en el museo¹⁸⁹⁸.

¹⁸⁹⁰ HOWARD, S.: *op.cit.* (1958/1982) p. 119.

¹⁸⁹¹ BARBERINI, M. G. y GASPARRI, C. (ed.): *op.cit.* p. 102.

¹⁸⁹² WINCKELMANN, J. J.: *op.cit.* REHM, W. (ed.): (1952-1957) vol. III. nº. 335, nº 356 y nº 375.

¹⁸⁹³ HOWARD, S.: *op.cit.* (1958/1982) p. 119. OESTERREICH, M.: *Description et Explication des Groupes, Statues, Bustes, etc., qui forment la Collection de S.M. le Roi de Prusse*. Berlín. 1774.

KAMMERER-GROTHAUS, H. y KREIKENBOM, D.: "Wilhelmine und Friedrich II. und die Antiken" en *Schriften der Winckelmann Gesellschaft*. Stendal. 1998.

¹⁸⁹⁴ CAVACEPPI, B.: *op.cit.* vol. II. lám. 56.

¹⁸⁹⁵ LÓPEZ ENGUÑADOS, J.: *op.cit.* lám. 39.

¹⁸⁹⁶ *Inventario de las Obras de las tres Nobles Artes y de los Muebles que posee la Real Academia de San Fernando*. Año 1804. Archivo-Biblioteca RABASF. Signatura 617/3

¹⁸⁹⁷ FURTWÄNGLER, A. : *Meisterwerke der griechischen Plastik*. Múnich. 1893. pp. 483 y ss.

¹⁸⁹⁸ BLÜMEL, C.: *Katalog der Sammlung antiker Skulpturen im Berlin Museum*. Berlín. 1928-40. vol. IV, p. 22, lám. 43.

El nombre Wereih o Wreih, que aparece mencionado en la *Raccolta* acompañando a alguna de las láminas, se trata en realidad de una corrupción de Baireuth, nombre del margrave del mismo nombre y cuñado de Federico II el Grande. La hermana del rey, Wilhelmine von Baireuth, muy interesada en la cultura, el arte y especialmente en la música, realizó un viaje a Italia, del que dejó constancia en un diario¹⁸⁹⁹, y formó junto a su marido una colección de antigüedades.

A la temprana muerte de su hermana en 1758, Federico II recibió como herencia las esculturas de la colección Baireuth, que pasaron a formar parte de las reales¹⁹⁰⁰, entre las que había un torso de joven restaurado por Cavaceppi como *Mercurio*¹⁹⁰¹ (fig. 164). El restaurador le unió una cabeza antigua, que no le correspondía, añadiéndole un cuello de su propia mano. Las alas y el cabello también están restaurados y toda la superficie, tanto del rostro como del cuerpo, fueron reelaboradas en el siglo XVIII. Además Cavaceppi añadió ambos brazos y la bolsita que porta en la mano izquierda levantada, la mayoría de ambas piernas, el plinto regular, y el soporte en forma de tronco, que contiene algunas de las características propias de sus primeras restauraciones¹⁹⁰².

En la lista de vaciados de Mengs se menciona como *Nº 50 El Mercurio q tiene el Rei de Prusia* y además aparece entre los dibujos de López Enguídanos¹⁹⁰³ y en el Inventario de 1804 como 23. *Mercurio, mirando la bolsa que tiene en el brazo izquierdo siete quartas de alto*¹⁹⁰⁴, razones todas ellas que nos llevan a identificarla como una copia del *Mercurio* actualmente conservado en los almacenes de la *Antikensammlung* de Berlín.

Seguramente muchos otros vaciados fueron adquiridos por Mengs en el taller de Cavaceppi, como es muy posible que ocurriera por ejemplo con los *centauros Furietti* (N62 y N63), los *candelabros Barberini* (N73) y otros muchos. Fueron muchas las esculturas que pasaron por su *atelier* en los años en que éste estuvo activo, y es muy probable que el pintor adquiriera muchos allí, incluidos algunos retratos, bustos o cabezas, como el del *guerrero con casco*¹⁹⁰⁵

¹⁸⁹⁹ von BAYREUTH, W.: *Tagebuch der italienischen Reise (1754-1755)* KAMMERER-GROTHAUS, H. (ed.). Rabenstein. 2002.

¹⁹⁰⁰ CONZE, A.: *Beschreibung der antiken Skulpturen mit Ausschluss der pergamenischen Fundstücke*. Berlín. 1891. pp. vii-viii. KRÜGER, L.: *Antiques dans la collection de sa majesté le Roi de Prusse à Sans Souci*. Berlín. 1769, ver "Bareith".

¹⁹⁰¹ CAVACEPPI, B.: *op.cit.* vol. II. lám. 14. REHM, W.: *op.cit.* vol. II, nº 315, nº 498.

¹⁹⁰² HOWARD, S.: *op.cit.* (1958/1982) p. 118.

¹⁹⁰³ LÓPEZ ENGUÍDANOS, J.: *op.cit.* lám. 58.

¹⁹⁰⁴ *Inventario de las Obras de las tres Nobles Artes y de los Muebles que posee la Real Academia de San Fernando*. Año 1804. Archivo-Biblioteca RABASF. Signatura 617/3.

¹⁹⁰⁵ PICON, C.: *op.cit.* pp. 46-47.

(N66) que todavía hoy se conserva en el taller o la *Faustina Minor*¹⁹⁰⁶ (N19), especialmente mencionada entre los vaciados de Mengs.

¹⁹⁰⁶ PICON, C.: *op.cit.* pp. 66-67.

5e.- LA SINGULARIDAD DE UNA OBRA POR SU MATERIAL. EL *FAUNO DE ROSSO ANTICO*.

DESCUBRIMIENTO EN LA VILLA ADRIANA Y RESTAURACIÓN.

El *Fauno de Rosso Antico*, hoy conservado en los Museos Capitolinos, fue encontrado en Villa Adriana en 1736 como indican todas las fuentes de la época¹⁹⁰⁷ (fig.165).

Ficoroni en su obra *Gemmae antiquae litteratae, aliequae rariores accesserunt vetera monumenta* indicaba la fecha del hallazgo, las características de la pieza y la situación de la misma en aquel momento de la siguiente manera: *Anno 1736. Ibidem, ejusdemque Illmi. Domini industria Faunus ridens ex antiquo rubro marmore; dextera racemum attollens, sinistra pedum tenens humero Nebride indutus. A laeva Caper ad vimineam cistam adrepens; a dextera vitis truncus, unde fistula pendens. Opus enimvero praeclarissime factum, neque facile est ex illo marmore simulacrum aliud tantae magnitudinis reperire. Nunc in Museo Capitolino*¹⁹⁰⁸.

Por supuesto lo que la hacía especial era el mármol de color rojo en que estaba ejecutada y todos los escritos hacen referencia a la espectacularidad de la obra debida a tal material. No era muy frecuente hallar piezas realizadas en *rosso antico* de este tamaño, y aquél que la observaba quedaba asombrado por la “preciosidad” de la obra. Según Visconti la opinión general de la época era que el mármol de *rosso antico* ya había sido utilizado por los antiguos egipcios, pero él mismo no recordaba haber visto ninguna pieza egipcia realizada en este material¹⁹⁰⁹.

Así Lucatelli al hacer la descripción de las estatuas del Museo Capitolino señalaba la excepcionalidad de la obra debido a este hecho diciendo que *questo gruppo di eccellente scultura è di marmo rosso antico, che lo rende ancora più singolare, poichè non trovasi altra statua di questa grandezza in simil marmo*¹⁹¹⁰.

¹⁹⁰⁷ *Roma antica distinta per regioni secondo l'esempio di Sesto Rufo, Vittore e Nardini...*, vol. I. Roma, 1741 (contiene una selección de pasajes relativos a las excavaciones de antigüedades de Ficoroni y otros). LUCATELLI, G. P.: *Museo Capitolino ossia descrizione delle statue, busti, bassirilievi, urne sepolcrali, iscrizioni ed altre ammirabili, ed erudite Antichità*. Roma. 1750. p. 61. BOTTARI, G. G.: *Musei Capitolini*. Roma. 1755. vol. III (Statue). pp. 70-72. FICORONI, F.: *Gemmae antiquae litteratae, aliequae rariores accesserunt vetera monumenta*. Roma. 1757. p. 128. CAVACEPPI, B.: *op.cit.* vol. I, lám. 28. ROSSINI, P.: *Il Mercurio errante delle grandezze di Roma*. Roma. 1776. p. 111.

¹⁹⁰⁸ FICORONI, F.: *op. cit.* 128.

¹⁹⁰⁹ VISCONTI, E. Q.: *op.cit.* (1818) pp. 255- 257.

¹⁹¹⁰ LUCATELLI, G. P.: *op.cit.* p. 61.

En las excavaciones de la Villa Adriana¹⁹¹¹ se encontraron más de quinientas esculturas de las que Raeder hizo un estudio global del programa decorativo escultórico¹⁹¹². Hay varias temáticas presentes en la Villa del emperador Adriano, por una parte está el tema dionisiaco que integra uno de los ejes del mundo figurativo de la Villa y por otra el constituido por Egipto y sus cultos, como el de Isis o el de Antinoo en particular, ya que estaban cargados de gran significado para el emperador¹⁹¹³.

El que centra ahora nuestro interés es el ciclo dionisiaco y uno de los puntos focales sobre este asunto en la Villa debía ser la “Academia” o “Palacio Pequeño”¹⁹¹⁴, de donde proceden los dos *centauros* firmados por Aristeas y Papias, el *Fauno Rosso* capitolino y quizás el *Dionisos niño* de la galería Doria- Pamphili¹⁹¹⁵.

Se encontraron además otras obras en relación con Dionisos, en la “Sala del Trono” junto a la “Sala dei Pilastri Dorici” donde había una gran estatua de otro sátiro en mármol rojo que debía ocupar la base principal, y probablemente en el “Teatro Marítimo” donde se hallaba otra versión del *Fauno Rosso* hoy en los Museos Vaticanos¹⁹¹⁶.

Al haber sido encontrado junto a los *Centauros Furietti* firmados por Aristeas y Papias y debido a la similitud del *Fauno*, especialmente con el *centauro joven* (fig.166) (N63), todos los investigadores han coincidido en que el *Fauno*, a pesar de no estar firmado, también se debía a estos escultores o a su taller¹⁹¹⁷. Según Stuart Jones podía compararse estilísticamente con una serie de piezas conservadas en el Ny-Carlsberg Museum de Copenhague realizadas por escultores de Afrodiasias, en Asia Menor, del segundo siglo a.C.¹⁹¹⁸.

Squarciapino en su estudio sobre la escuela de Afrodiasias subraya que las analogías de este *Fauno* con el *centauro joven* hacían posible conjeturar tal posibilidad, y además el lugar mismo del hallazgo creaba estrechos vínculos entre las dos obras, reforzándose aún más la

¹⁹¹¹ Por citar sólo algunos trabajos sobre Villa Adriana, WINNEFELD, H.: *Die Villa des Hadrian bei Tivoli*. Berlín. 1895. AURIGEMMA, S.: *Villa Adriana*. Roma. 1961. AURIGEMMA, S.: *La Villa d'Hadrien près de Tivoli*. Tivoli. 1973. RAEDER, J.: *Die statuarische Ausstattung der Villa Hadriana bei Tivoli*. Frankfurt. 1983. MACDONALD, W. L. y PINTO, J. A.: *Hadrian's Villa and Its Legacy*. Londres. 1995. GAFFIOT, J-CH. y LAVAGNE, H. y otros: *Hadrien Trésors d'une villa Impériale*. Catálogo de exposición. Milán 2000. RIGHI, R. (ed.): *Adriano. Architettura e progetto*. Milán. 2000.

¹⁹¹² RAEDER, J.: *Die statuarische Ausstattung der Villa Hadriana bei Tivoli*. Frankfurt- Berna. 1983.

¹⁹¹³ SLAVAZZI, F.: “I programmi decorativi della Villa. Temi, colori, riflessi” pp. 63-67, en RIGHI, R. (ed.): *op.cit.* p. 63.

¹⁹¹⁴ *Enciclopedia dell'Arte Antica*. AMORELLI, M. T.: “Aristeas” Roma. 1960. vol. I p. 641 y SQUARCIAPINO, M.: *La scuola di Afrodiasia*. Roma. 1943. p. 34.

¹⁹¹⁵ SLAVAZZI, F.: *op. cit.* p. 63. AURIGEMMA, S.: *Villa Adriana*. Roma. 1961.

¹⁹¹⁶ SLAVAZZI, F.: *op. cit.* p. 63. AURIGEMMA, S.: *op.cit.* p. 72.

¹⁹¹⁷ JONES, H. Stuart: *A Catalogue of the Ancient Sculptures preserved in the Municipal Collections of Rome: the sculptures of the Museo Capitolino*. Oxford. 1912, pp. 309-310. HELBIG, W.: *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*. Leipzig. 1963-1972. vol. II, p. 226.

¹⁹¹⁸ JONES, H. Stuart: *op. cit.* pp. 309.

teoría al considerar la elección del tema, que en ambos casos correspondía a las creaciones del arte asiático y probablemente más que al gusto del cliente se debían a una particular predilección de los artistas¹⁹¹⁹.

Los escultores Aristeas y Papias son de época adrianea y podemos pensar que habían trabajado directamente en las dependencias del emperador contribuyendo de manera decisiva no sólo a la decoración de la villa suburbana, sino también en los palacios imperiales de la misma Roma¹⁹²⁰.

Squarciapino compara la técnica entre estas obras en las que se había querido imitar fielmente los efectos del bronce del original griego en el mármol e indicaba que también por ese motivo se había elegido este material extraordinario y poco adaptado a la estatuaria. Lo dicho hasta ahora para el *Fauno Rosso* sirve del mismo modo para la réplica de esta obra también hallada en Villa Adriana que hoy está en los Museos Vaticanos¹⁹²¹ (fig. 167), y que demuestra lo importante que era la reelaboración de este prototipo para los copistas de Afrodiasias, sobre todo en la construcción del desnudo, en la musculatura acentuada y ondulante cuidadosamente elaborada y en la minuciosidad de los detalles¹⁹²².

La réplica del *Fauno* de los Museos Vaticanos, actualmente en el Gabinetto delle Maschere, era descrita por Visconti como una de las más bellas e insignes piezas en su catálogo del Museo Pío-Clementino¹⁹²³, donde recalca que la belleza de contornos y ejecución demostraba que había sido realizado por un maestro de primera esfera¹⁹²⁴. La mayor diferencia con el *Fauno Rosso* es que éste tiene a su lado una cesta de mimbre entreabierta llena de frutas sobre la que se apoya una cabra y el *Fauno* del Vaticano se sirve de un tronco de árbol como punto de apoyo del que penden los instrumentos musicales propios del cortejo de Baco. Visconti también señalaba que el color de la piedra había sido elegido por el artista para expresar las “rubicundas” carnaciones de los faunos.

La historia del hallazgo del *Fauno Rosso* capitolino es un tanto misteriosa y puede seguirse a través de los estudios realizados por Barberini sobre los documentos relacionados con la restauración que hicieron de esta pieza Bartolommeo Cavaceppi y Clemente Bianchi¹⁹²⁵. La

¹⁹¹⁹ SQUARCIAPINO, M.: *op. cit.* p. 34.

¹⁹²⁰ SQUARCIAPINO, M.: *op. cit.* p. 21.

¹⁹²¹ VISCONTI, E. Q.: *op.cit.* (1818) pp. 255- 257. AMELUNG, W.: *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums*. I, 1903; II 1908. vol. II, p. 694, lám.. 76. BIEBER, M.: *The Sculpture of the Hellenistic Age*. Nueva York, 1961. p. 139. RAEDER, J.: *op. cit.* pp. 106-107. SPINOLA, G.: *Guide Cataloghi Musei Vaticani*. “Il Museo Pío Clementino 2” Ciudad del Vaticano. 1998. p. 158.

¹⁹²² SQUARCIAPINO, M.: *op. cit.* p. 34.

¹⁹²³ VISCONTI, E.Q.: *op.cit.* (1818) pp. 255.

¹⁹²⁴ VISCONTI, E.Q.: *op.cit.* (1818) pp. 256.

¹⁹²⁵ BARBERINI, M. G.: “De lavori ad un fauno di rosso antico” ed altre sculture del Museo Capitolino, 1736-1746: Alessandro Gregorio Capponi, Carlo Antonio Napolioni e Clemente Bianchi” en *Bollettino*

historia de la excavación nos llega a través de la información que nos ofrece Capponi. En 1734 se había inaugurado el Museo Capitolino, para evitar que las obras encontradas en las excavaciones arqueológicas se fueran al extranjero, el papa Clemente XII (1730- 1740) adquirió todas las piezas que pudo y formó un nuevo museo sobre el Campidoglio. Cuando murió este Papa, le sucedió en el solio pontificio Benedicto XIV, que continuó con el interés por el Museo comprando muchas estatuas que son identificables de su período por la inscripción *Ex munificencia Benedicto XIV*, como puede leerse en el pedestal del *Fauno Rosso*.

Cuando en 1734, se fundó el museo el marqués Alejandro Gregorio Capponi se encargó de su primera organización y comenzó con un trabajo que resultaría luego de gran utilidad para los estudiosos. Capponi apuntaba con gran precisión todos los hechos de interés del Museo en sus *Diarii*: el primero se refiere a las *Statue di Campidoglio* y en él registraba los movimientos y las restauraciones de las obras, por el contrario en sus *Memorie delle Picture e Anticaglie* informaba sobre las excavaciones y las adquisiciones que él mismo hacía a los anticuarios.

Las excavaciones más cuidadosas en Villa Adriana habían sido las realizadas por el conde Fede y continuadas primero por los jesuitas y más tarde por la familia Bulgarini, que vendió los derechos del suelo al ambicioso y erudito monseñor Furietti¹⁹²⁶.

Capponi en sus *Memorie* anotaba con fecha del veintiuno de septiembre de 1736 como había llegado a él un fragmento del Fauno Rosso: *A dì 21 d. Gio Migliore cavatore e bon cittadino di Tivoli mi portò da una cava lontana da d.a città di Sua proprietà un Tronco di una Statua poco meno del naturale di un Fauno fino sotto l'Anguinaglia colla Sua testa attaccata con grappoli di uva e frutti nella parte del fianco Sinistro ma mancante delle braccia, coscie, gambe. Benché mi habbia portato un pezzo di polpa di gamba e un dito pollice, il tutto di Rosso Antico e di maniera belliss.ma tanto che se ne trovasse il resto sarebbe cosa considerabile e lo voglio sperare p. fussi q. la trovata in principio di cava. Scudi 10- dico- -- 10''*¹⁹²⁷, la pieza fue comprada por Capponi como se ve por diez escudos.

El marqués Capponi interesado por el descubrimiento del fragmento del Fauno quiso saber si Generoso Bulgarini había encontrado antes otras estatuas y medallones de mármol cuando la propiedad de la tierra era suya y *mandai per la 4 volta Angelo mio cavallo qle andò sul luogo e trovò l'istesso Bulgarini che faceva cavare, ma non trovò le statue e marmi p. opere q. i rinvenuti in Roma da mr. Furietti con qle era interessato e riconobbe e seppe che in d° luogo*

dei Musei comunali di Roma, 1993, v. 7, p. 23-35. BARBERINI, M. G. y GASPARRI, C. y otros: *Bartolomeo Cavaceppi scultore romano (1717-1799). op.cit.* (1994).

¹⁹²⁶ BARBERINI, M.G.: *op. cit.* p. 27.

¹⁹²⁷ Biblioteca-Archivio Vaticano (en adelante BAV) *Codice Capponi*. 293, c. 117.

*fu trovato e trasportato via di nascosto il tronco di Faunetto di pietra Rossa Antica che Gio. Migliori mi portò qui nei giorni passati anzi il trovò diversi frammenti di quella statua li qli d' Bulgarini mi avrebbe mandati. p. d. Spese dati..... 40*¹⁹²⁸.

Es decir todo había sido realizado de un modo un tanto fraudulento por Furietti que había mandado hacer excavaciones en terrenos privados y posteriormente preocupado por la acusación había escondido la escultura. Esto explicaría porqué en 1744 en el informe realizado por Ficoroni de la colección Furietti no estaba incluido el *Fauno* y porqué en los catálogos del Museo Capitolino de mediados del siglo XVIII no se señalaba que la pieza procediera del repertorio de obras de Furietti¹⁹²⁹ como se hacía con otras. Todo esto resultaba extraño, sobre todo teniendo en cuenta que el monseñor siempre se había mostrado interesado en dar publicidad a sus posesiones, como los *Centauros* que llevan su nombre o un *mosaico de palomas* también procedentes de Villa Adriana¹⁹³⁰ pero nunca se mencionaba al *Fauno* entre sus propiedades. En la obra de Ficoroni de 1741, se señalaba además que *la metà di questo gruppo dicesi sta in altra parte*¹⁹³¹, dejando clara así la situación, el marqués tenía una parte de la escultura y Furietti la otra.

Entre ambos se estableció una tensa relación y todo el entramado de la situación parece explicarse a través de la comentada documentación dejada por Capponi en sus *Memorie*. En 1744, Benedicto XIV recibió en donación de monseñor Furietti algunos fragmentos del *Fauno Rosso* y el Papa pidió al marqués el torso mutilado que poseía de la misma escultura y que había comprado años antes. Capponi evidentemente no pudo negarse y mandó restaurar la pieza.

El restaurador oficial del Museo Capitolino durante mucho tiempo había sido Carlo Antonio Napolioni, que había restaurado entre otras obras el *Camilo* y los *Centauros*. Cuando éste murió en 1742, dejaba su herencia a su descendiente Clemente Bianchi y dejaba además un exiguo legado a su también discípulo el escultor Bartolomeo Cavaceppi. La colaboración más o menos estrecha entre estos dos escultores, Cavaceppi y Bianchi, comienza a ser evidente desde finales de 1743¹⁹³².

Hasta ese momento, Capponi sólo les había encomendado trabajos menores de restauración y tuvieron que pasar dos años hasta que pudieron tener un encargo importante: la restauración

¹⁹²⁸ BAV. *Codice Capponi*. 293, c. 118.

¹⁹²⁹ LUCATELLI, G. P.: *op. cit.* p. 61. BOTTARI, G.G.: *op. cit.* lám. XXXIV.

¹⁹³⁰ FICORONI, F.: *op. cit.* p. 271.

¹⁹³¹ FICORONI, F.: *op. cit.* p. cxxxiv.

¹⁹³² BARBERINI, M. G.: *op. cit.* p. 26.

del *Fauno Rosso*. El marqués el dieciséis de abril de 1744 convocaba en su casa a *diversi intendenti* cioè il Pannini, Placido Costanzi e Campligia Pittori e m. Slos. Scultore p. Sentire il loro parere nella ristaurazione che qui in casa mia io faceva fare della Statua di rosso del Fauno trovato già anni 1736 nella villa di Adriano in Tivoli che volevo porre nel Museo Capitolino¹⁹³³, demostrando así la cautela del conservador capitolino y su interés por esta escultura.

No satisfecho todavía con esta prueba, inicialmente ordenó preparar a Salvatore Ettore, un pintor también atraído por el comercio anticuario, un dibujo con la apariencia que podía tener originariamente la obra: *in lapis rosso due disegni della figura in piedi di Fauno di marmo rosso Antico che io ebbi da Tivoli havuto nella villa Adriana cioè il torso di Busto et il resto de pezzetti mi fu mandato qui in casa mia da S.Sta Bene^o XIV gli pezzetti erano in più di 22- quasi come piastrelle e contenevano il mezzo capo e mezza base di ditta figura che rappesenta un Fauno et io havevo il restante del Busto e ho fatto fare q^o disegno e portato al papa.*¹⁹³⁴

Una vez concluido todo este proyecto se llamó finalmente a los dos restauradores Bianchi y Cavaceppi, pero surgió otra interrupción en la restauración por la alta tasación de la misma: *Il conto della Ristaurazione della Statua del Fauno di marmo rosso donata dal sud^o Sig. Mse al Museo Capitolino con fattura di Clemente Bianchi e Bartolomeo Cavaceppi scultori per l'eccessività dei prezzi postovi non si volle accettare ma si disse che lo portassero al sig. Card.le Colonna Pro Maggiordomo.*¹⁹³⁵

Mientras tanto Capponi trataba de probar por todos los medios posibles su distancia de las excavaciones clandestinas y en enero de 1745 escribía *avendo io mandato a Tivoli v. Abte e Gio Andrea da (...) p.ricavate le fedi Autentiche sopra l'affare della statua del Fauno di pietra rossa comprata già da me il dì 6 dicembre 1737 da Carmine Silvestri e Gio Migliori essendo tornato il sudto Ab. E p.la sera 8 Genaro colle Fedi Autentiche desiderate li diedi n. 6 zecchini e un quarto oltre il regalo di comestibili e volatili,*¹⁹³⁶ con esto Capponi podía ser excluido de cualquier sospecha. Finalmente la restauración pudo comenzarse y la cuenta del

¹⁹³³ BARBERINI, M. G.: *op. cit.* p. 28.

¹⁹³⁴ BAV. Codice Capponi. 293, c. 92.

¹⁹³⁵ BAV. Codice Capponi. 300, c. 88. “Ristretto delli Conti e Somme degli artisti che hanno lavorato per li lavori del Museo Capitolino nell’anno 1744. Tarati dal Sig. Cav.r Ferdinando Fuga Archit.to eletto e dep.to dal sig.r Marches Aless. Grego. Capponi Presidente del med.mo Museo Capitolino e sono: il conto del Muratore m.ro Felice Bossi tarato 34:68. Il conto di Mro Franco Trombelli falegname per la cassa fatta alla statua del Fauno tarato 9:2. Il conto d.tto Carlo Monaldi scultore p. spese del trasporto della Flora non tarato imposta 9:80. Il conto di Pietro Blasi scarpellino imposta tarato 325: 88. Il conto di Fran.co Giardoni Argentiere imposta tarato 20:12. Il conto della Ristaurazione della Statua del Fauno di Rosso.

¹⁹³⁶ BAV. Codice Capponi. 293, c.200.

trabajo de Bianchi, presentada el veintidós de enero de 1745 fue saldada el día veintinueve del mismo mes; la factura incluía: seiscientos escudos, de los que doce eran *di ricognizione e mancia a Bartolomeo Cavaceppi per sua opera*¹⁹³⁷.

El interés de los documentos publicados en el artículo de Barberini consiste en ver la descripción de manera puntual del proceso de restauración. Capponi identificaba inmediatamente el tema a los restauradores, pues él poseía el torso; los problemas comenzaron cuando aparecieron las “22 piastrelle” donadas por Furietti. En este caso las integraciones, que deberían haber respetado el estilo y las proporciones del original, debían ser estudiadas: esto explica la presencia de Campiglia, Costanzi, Pannini y del mismo Slodtz, que había sido llamado para realizar el diseño final que tendría que servir de futuro esbozo para los restauradores.

Además todos los añadidos debían hacerse con el mismo material, esto justifica que se hicieran compras que están incluidas en el presupuesto de Bianchi como *Per aver comprato un pezzo di rosso antico che manchava con ordine dell'Ill.mo Marchese Capponi con ricevuta appresso di me scudi quindici*¹⁹³⁸.

La intervención fue también proyectada con modelos en barro, después llevados al yeso, relativos a las partes que faltaban en el caso del Fauno: *alle gambe, coscie, tronco ornato con siringa attaccata ad un ramo, il braccio destro che tiene in mano l'uva, ornata di foglie, la mano sinistra con il pezo la pele che gli chade dal braccio sinistro, tutta la testa del caprone con le zampe di d° e coda, n. 25 mosse di capelli, le due orecchie et a diverse altre mancanze*.

Una vez hechos los *tasselli*, insertados los pernos, adheridos los fragmentos más pequeños, fue esculpido directamente el lado derecho a la altura del costado que faltaba. Los pernos empleados debieron ser muchos considerando los pequeños fragmentos de las piernas y los brazos. Bianchi adoptó entonces para hacerlo más estable, una mezcla de pez griega y polvo de mármol y como última operación estaba el enlucido realizado con la piedra pómez para uniformar el mármol¹⁹³⁹.

¹⁹³⁷ Archivio Segreto Vaticano (ASV). *Sacro Palazzo Apostolico, Computisteria*, vol. 238, año 1745, c. 138'6.

¹⁹³⁸ BARBERINI, M.G.: *op. cit.* p. 31.

¹⁹³⁹ BARBERINI, M.G.: *op. cit.* p. 31. RAMAGE, N. H.: “Restorer and Collector: Notes of eighteenth-century Recreations of Roman Statues” en *The Ancient Art of Emulation. Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity*. (GAZDA, E.K. editor) Michigan. 2002. pp. 61-77. Es interesante el artículo de la investigadora Ramage sobre la historia y crítica de la restauración en el siglo XVIII, y en el que tangencialmente habla del caso del Fauno Rosso.

Una vez terminado y llevado al Museo Capitolino gozó de una fortuna excepcional, pues fue alabado por los visitantes, sobre todo los extranjeros, y fue reproducido en diferentes medidas y materiales. Como indica Stuart Jones¹⁹⁴⁰, a principios del siglo XIX, se decidió poner a la sala en la que estaba ubicado el nombre del *Fauno*, demostrando así el interés que suscitaba en aquel momento.

¹⁹⁴⁰ STUART JONES, H.: *op. cit.* p. 309.

DESCRIPCIONES E INTERPRETACIONES

Los escultores del Helenismo habían creado una nueva y distintiva tipología de sátiros jóvenes de cuerpo alto, esbelto, cimbreante, con una cabeza de cabellos espesos y una redonda cara sonriente con prominentes orejas de cabra. El rostro en estas esculturas es claramente no humano, sin embargo el estilo del cuerpo es de músculos vigorosos y parece derivar del de los atletas, pero también tienen una extraordinario energía animal, difícil de definir, aunque siempre reconocible como de sátiro y no de atleta en los torsos encontrados sin cabeza¹⁹⁴¹. Uno de los mejores ejemplos de este prototipo lo encontramos en el *Fauno* que nos ocupa.

La escultura del *Fauno Rosso* está ejecutada en un mármol del que tomó su nombre, de rosso antico, de vetas apretadas y color rojo oscuro. Según Pensabene no sería casual la elección de este tipo de mármol, pues el uso de este material para la ejecución del *Fauno* estaría en relación con el color del vino empleado en los ritos dionisiacos¹⁹⁴². La figura se ladea hacia la derecha, y la pierna izquierda, como sucedería en el original griego, está ligeramente adelantada y muestra el pie girado hacia fuera indicando el ritmo de la danza¹⁹⁴³. La mitad superior del cuerpo se gira alegremente hacia la derecha, con esta mano, que está completamente restaurada y es moderna, sostiene en lo alto un racimo de uvas hacia el que se vuelven su cabeza y su mirada. La línea de la pelvis está delineada de una manera clara y los músculos abdominales perfectamente marcados muestran una anatomía fuerte y casi atlética.

La parte superior del torso está decorado con un *nebris*, es decir uno de los atributos típicos de los faunos que consistía en la piel de un animal sobre los hombros, como podemos apreciar en muchas de las esculturas que representan este tipo de seres, que Visconti las comparaba con las pieles que vestían los rústicos¹⁹⁴⁴. En el *Fauno capitolino* esta piel es de cabra y aparece anudada sobre el hombro derecho, dejando sin embargo al descubierto prácticamente toda la desnudez del fauno al que se le señalan las costillas por tener el brazo levantado y los músculos nítidamente definidos. Con la mano izquierda sujeta un *pedum* y en el hueco formado por la piel de cabra entre la mano y el antebrazo sostiene frutas, uvas y granadas.

¹⁹⁴¹ SMITH, R.R.R.: *Hellenistic Sculpture*. Londres. 1991. p. 129.

¹⁹⁴² PENSABENE, P. e BRUNO, M.: *Il marmo e il colore*. Roma. 1998. p. 6.

¹⁹⁴³ *The Capitoline Museums*. Roma. 2000. p. 76.

¹⁹⁴⁴ VISCONTI, E.Q.: *op. cit.* (1818) p. 257.

El rostro está enmarcado por largas patillas divididas en bucles que resaltan los pómulos fruncidos por una sonrisa de boca medio abierta que muestra los dientes. Las cuencas vacías de los ojos probablemente estuvieron rellenas en su momento con metales o piedras duras como era habitual.

Una vez más según Visconti el artífice, o artífices, de este tipo de personajes, no sólo del *Fauno Rosso*, sino también del que se conservaba en el Pío Clementino u otro de mármol del Museo Capitolino muy similar en postura y ejecución, había querido expresar la naturaleza semicaprina de los faunos. Con este fin les había dado cabellos erizados, orejas puntiagudas, una pequeña cola y las dos excrescencias en torno a la garganta, que Columella llamaba *verruculae*, y que atribuidas a las cabras se veían en muchas imágenes de faunos¹⁹⁴⁵.

También Bottari en su catálogo de los Museos Capitolinos¹⁹⁴⁶ hacia una interpretación del tema de los faunos aprovechando la existencia en este museo de cuatro ejemplares.

Para él los faunos eran aquellos seres que se representaban con forma humana pero que tenían las orejas caprinas y detrás una cola del mismo animal, del que llevaban también una piel sobre los hombros para denotar que Baco y su comitiva odiaban a las cabras por ser perjudiciales para las vides.

Bottari opinaba que *pare che gli antichi Scrittori non molto distinguessero i Satiri da'Fauni, pure gli artefici gli rappresentano molto differenti; come si vede in queste nostre statue. Pausanias* (Pausanias, I, 3) *parlando dell'isole da'naviganti dette Satiride, come se si dicesse abitate da'Sitiri, e descrivendo gli abitatori delle medesime scrive: Essere gli abitatori di pelo rosso, e avere la coda poco minore di quella de'cavalli sotto la schiena, la qual descrizione si adatta a i Fauni, e a i Satiri, ma questi di più hanno le corna molto visibili, e la faccia, e le cosce, e i piedi di capra.*¹⁹⁴⁷, como podía verse en las esculturas sobre este tema conservadas en el Capitolino.

El número XXXIV del catálogo de Bottari era el *Fauno de Rosso Antico* que nos ocupa y el autor lo describía de la siguiente manera, è (...) *di marmo rosso, e fu ritrovato nella villa d'Adriano, ed è nella stessa attitudine dell'antecedente; se non che nella sinistra ha il pedo, o bastone pastorale, e a'piedi una capra con muso volto in su, quasi agognando di pascersi dell'uve, che tiene il Fauno; e mettendo una zampa sopra una cista mistica quasi volesse salirvi sopra per arrivare a'grappoli pendenti dalla pelle. Altrove si è mostrato, che non è*

¹⁹⁴⁵ VISCONTI, E.Q.: *op. cit.* (1818) p. 257.

¹⁹⁴⁶ BOTTARI, G. G.: *op. cit.* vol. III (Statue) pp. 70-72.

¹⁹⁴⁷ BOTTARI, G. G.: *op. cit.* vol. III (Statue) pp. 70-71.

*cosa nuova il vedere i Fauno vendemmiatori col pedo alla mano, e i satiri, e i cacciatori, e fino i Tritoni. (...)*¹⁹⁴⁸

Siguiendo el texto hacía referencia de nuevo a la cesta entreabierta sobre la que apoyaba la cabra y decía: *la nominata cesta è di vimini, secondo il solito, e così si osservano ne`marmi, e nelle memorie antiche, e anche Ovidio (Metam. Libro 2 y 5) lo conferma dicendo: Clauserat Act.co texta de VIMINE CISTA E si vede assai chiaro in questa nostra, che è molto più alta, del suo diametro, (...).L'uso più comune, e più solenne di questo arnese era ne'sacrifizj di Bacco. (...) Una statua di Fauno in positura simile a questa è in casa del Principe Ruspoli; e solo differiscono tra loro, che quella ha di più sulla cista una maschera.*¹⁹⁴⁹ Junto a la pierna derecha el escultor había situado un tronco de árbol para dar una mayor estabilidad a la obra y había decorado esté con una siringa, uno de los instrumentos musicales típicos de los faunos, como ya se ha visto en otras ocasiones.

Haskell y Penny¹⁹⁵⁰ señalan que algunos eruditos de la época no le dieron a esta escultura la relevancia que habían otorgado a otras y afirman que viajeros o estudiosos como Lalande o Ramdohr habían sido respetuosos con el *Fauno Rosso* pero no demostraban el entusiasmo que habían sentido con otras esculturas, y que a pesar de la sala especial en el Museo Capitolino, pocos viajeros de mediados del siglo XIX se sintieron atraídos por él. Ni siquiera Nathaniel Hawthorne, novelista estadounidense, autor de “La letra Escarlata”, que tan cautivado había quedado con *estos seres extraños, dulces, juguetones y rústicos*¹⁹⁵¹, parece que hubiera reparado en él, interesándose sobremanera en el *Fauno de Mármol* situado en la misma sala del Museo que el *Fauno Rosso*. Hawthorne había vivido dos años en Italia recogiendo material para su posterior obra literaria, “El Fauno de mármol” (1860), demostrando así su especial inclinación por estos personajes.

Añaden además estos historiadores británicos que Winckelmann excepcionalmente no lo había mencionado en sus escritos, que los franceses no habían mostrado interés en llevárselo a París tras el Tratado de Tolentino y que Visconti sólo hacía referencia de dicha escultura para hablar del otro *Fauno*, muy similar y conservado en el Pío Clementino, que también había sido hallado en Villa Adriana y que hemos mencionado con anterioridad.

Cuando el séptimo vizconde Fitzwilliam decidió crear un museo con su importante colección de arte, los arquitectos comenzaron a trabajar sobre el tema ideando sus proyectos. El triunfo

¹⁹⁴⁸ BOTTARI, G.G.: *op. cit.* vol. III (Statue) pp. 72.

¹⁹⁴⁹ BOTTARI, G.G.: *op. cit.* vol. III (Statue) pp. 72.

¹⁹⁵⁰ HASKELL, F. y PENNY, N.: *op.cit.* pp. 236-238.

¹⁹⁵¹ HAWTHORNE, N.: *Pasajes from the French and Italian Notebooks*. Londres. 1883. p. 167.

de lo clásico era evidente en este momento y el edificio lo construyó George Basevi entre 1837-47. Los dibujos realizados por este arquitecto en 1834, nos muestran un museo de gran influencia clasicista, cuyos pasillos y salas están decorados por copias de esculturas antiguas¹⁹⁵². Entre las estatuas que incluye Basevi en su diseño se encuentra el *Fauno Rosso*, junto al *Pasquino*, el *Camilo*, el *Gladiador moribundo* o la *Ariadna*. Seguramente la colección no contaba con estas copias sino que el arquitecto las había incluido simplemente en su proyecto para crear la imagen ideal.

A pesar de la opinión de Haskell y Penny, se hicieron bastantes copias del *Fauno Rosso*, como veremos a continuación, demostrando que el interés por esta pieza si era importante, no tanto quizás como otras estudiadas por ellos, pero sí lo suficientemente interesante y apetecible como para que se hicieran reproducciones en diversos materiales sobre este tema. El hecho de que el mármol rosso del original es inimitable en su belleza puede explicar en parte que esta obra no fuera tan reproducida como otras esculturas que se copiaron en innumerables ocasiones, como el *Laocoonte*, el *Apolo del Belvedere* o la *Venus Médici*.

¹⁹⁵² WATKIN, D. : *The Triumph of the classical. Cambridge architecture 1804- 1834*. Cambridge. 1977. lám. 24.

ALGUNAS COPIAS DEL *FAUNO ROSSO*

El vaciado en yeso del *Fauno Rosso* es citado en la lista de piezas del transporte a Madrid con el N° 49 como *El Fauno de marmol roxo q està en Campidolio*¹⁹⁵³. Actualmente está situada en la nueva Sala de vaciados de la misma Academia y fue sometido recientemente a una interesante restauración, en la que se pudo comprobar que las características técnicas coincidían con otras piezas adquiridas por el pintor también en el taller de Cavaceppi.

La escultura había sido reproducida a tamaño real y en mármol por dicho escultor y era recogida en su *Raccolta* con el n° 28 como *Fauno di marmo rosso, trovato nella Villa Tiburtina dell'Imp. Adriano; Anch'esso si giudica esser opera degli stessi autori de' precedenti Centauri; ed è stato com'essi collocato in Campidoglio, N'esiste presso di me una copia in marmo bianco, fatta con la stessa diligenza da me medesimo, alta palmi sei, e cinque once*¹⁹⁵⁴, afirmando como vemos que él mismo había hecho con gran cuidado una copia en mármol blanco.

El escultor romano, acostumbraba a copiar las esculturas que pasaban por su taller, y debió aprovechar la ocasión para ejecutar una réplica cuando trabajaba en la restauración de esta escultura junto a Clemente Bianchi, y opinaba que por similitud habría sido esculpida por los mismos autores que los *Centaurus Furietti*, también restaurados en su estudio.

La existencia en la Academia de San Fernando del vaciado del *Fauno* viene especificada por la inclusión de la pieza por López Enguidanos como grabado en su obra sobre la colección de vaciados de estatuas antiguas que tenía la Academia en 1794, con el número 18¹⁹⁵⁵. En el inventario de 1804 se cita con el número 50 *El Fauno, con el macho cabrio y la cesta, siete quartas y media de alto*, y con el número 75 hay una copia del mismo en tamaño pequeño que hoy no se conserva, 75... *Un Fauno pequeño, modelado del del n° 50 vara y media quarta*¹⁹⁵⁶ (N94), pero que parece era la reproducción de una obra modelada por Cavaceppi inspirada en el *Fauno Rosso*.

El vaciado de la colección de Mengs es una pieza de gran importancia ya que además de ser de excelente calidad es un ejemplar raro entre las colecciones de vaciados europeos, siendo probablemente el de Madrid en único que se conserva de él en la actualidad.

¹⁹⁵³ Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo: 40-1/2.

¹⁹⁵⁴ CAVACEPPI, B.: *op. cit.* vol. I, lámina n° 28.

¹⁹⁵⁵ LOPEZ ENGUIDANOS, J.: *op.cit.* Lám. n° 18.

¹⁹⁵⁶ Archivo-Biblioteca RABASF. *Inventario de las Alhajas y Muebles existentes en la Real Academia de San Fernando*. Inventario de 1804. Sign. 616/3. p. 110.

El *Fauno Rosso* a escala reducida y en bronce fue reproducido por los mejores especialistas del ramo, es decir Righetti y Zoffoli. En el retrato de Zoffany¹⁹⁵⁷ del mercante y contratista Sir Lawrence Dundas, aparece este personaje junto a su nieto en una de las estancias de su casa. Tras las dos figuras puede verse una chimenea sobre la que hay una serie de pequeños bronce que representan estatuas de la Antigüedad, como el *Fauno Rosso*, junto a los *Centauros Furietti* o el *Apolo del Belvedere*. En esta ocasión Zoffany muestra a Sir Lawrence como un “connoisseur” de las artes, rodeado de sus cuadros y también de estas piezas de escultura que aumentaban el prestigio del poseedor, como las demás obras de arte.

Pocas de las obras ejecutadas por Righetti están firmadas por él, sólo algunas de ellas han podido ser atribuidas a este artista, pero la gran demanda que tuvo su taller nos hace pensar que muchas de estas estatuillas circulan como producciones de otros artistas¹⁹⁵⁸. En el catálogo de Righetti de las reproducciones en pequeña escala en bronce, destinado *Aux Amateurs de l'Antiquite et des Beaux Arts* incluía un *Faune avec une chevre du Capitole* que se vendía por veinticinco cequíes, como publican Haskell y Penny en el apéndice de su obra *El gusto y el arte de la Antigüedad*¹⁹⁵⁹.

En la Großer Saal del Schloss Wörlitz, el palacio del príncipe Leopoldo III en Dessau-Wörlitzer, se conserva un ejemplar realizado por Giacomo Zoffoli en 1785, que representa un *Fauno Rosso* y que mide cincuenta y seis centímetros de altura¹⁹⁶⁰ (fig. 168).

Otro pequeño bronce del mismo taller se encuentra en la colección del Kulturhistorischen Museums de Magdeburg.¹⁹⁶¹ En su lista de precios los Zoffoli ofrecían el *Fauno con la Capra di Campidoglio* de un palmo y medio romano por veintidós cequíes¹⁹⁶².

Otra copia sobre el mismo tema fue el electrotipo dorado para la corte rusa en 1857 y que quedó instalado en la Grande Grotte de Peterhof en 1861¹⁹⁶³ como muchas otras réplicas de la Antigüedad, que decoraron estos jardines.

En 1755, Giovanni Domenico Campiglia había dibujado el *Fauno Rosso* (fig. 169) para un volumen de noventa dibujos de las estatuas antiguas del Museo Capitolino que sirvió como base a una serie de grabados que formaban el tercer volumen, en una serie de cuatro, que

¹⁹⁵⁷ WEBSTER, M.: *Johan Zoffany (1733-1810)*. Londres. 1976. pp. 49-51.

¹⁹⁵⁸ HONOUR, H.: *op. cit.* (1963) p. 198.

¹⁹⁵⁹ HASKELL, F. y PENNY, N.: *op. cit.* p. 236.

¹⁹⁶⁰ HONOUR, H.: *op. cit.* (1963) p. 194. BECHTOLDT, F.-A. (ed.): “*Weltbild Wörlitz. Entwurf einer Kulturlandschaft*. Catálogo de Exposición. Frankfurt. 1996. p. 312.

¹⁹⁶¹ BECHTOLDT, F.-A., WEISS, T. y otros: *op. cit.* p. 312, ficha de catálogo nº 98.

¹⁹⁶² HASKELL, F. y PENNY, N.: *op. cit.* p. 236.

¹⁹⁶³ ZNAMENOV, V.: *Petrodvorets (Peterhof)*. 1978. pp. 177, 349 (nº 114).

habían reunido los Corsini¹⁹⁶⁴, y que documentaban los objetos contenidos en la importante colección capitolina.

Los dibujos originales estaban pasados a sencillas hojas, y atados en el orden que se mantuvo en la versión de los grabados y permanecieron en la biblioteca del cardenal Neri Maria Corsini, hasta que pasaron a la propiedad de la Accademia Nazionale dei Lincei cuando el Estado italiano adquirió el palacio en 1883, y fue transferido con la colección de pintura y la biblioteca de la familia Corsini.

Campiglia copiaba con gran fidelidad y preciosismo la estatua del *Fauno Rosso* pero lógicamente el vívido efecto cromático del mármol rojo se atenúa y el artista parece hacer casi una deliberada elección representándolo más claro. La versión abstracta de la escultura del *Fauno* tiende más hacia la interpretación idealizada característica del Neoclasicismo, que Campiglia parece anticipar como clave para el conocimiento del arte antiguo.

Para este fin él usaba frecuentemente la cámara oscura, un invento que estaba entre sus pertenencias a su muerte y que estaba registrado además con otros objetos como una linterna mágica y un microscopio, indiscutibles signos de una búsqueda objetiva de la ciencia¹⁹⁶⁵. También poseía libros de historia antigua, colecciones de grabados (evidentemente material de estudio y documentación) y numerosos dibujos y estampas de la Antigüedad realizados por él mismo, muchos de ellos organizados en volúmenes.

Otro dibujo a lápiz muy interesante del *Fauno Rosso*, nos llega de mano de Agostino Penna¹⁹⁶⁶ (fig. 170), un dibujante, grabador y estudioso de la Antigüedad de la primera mitad del siglo XIX. Sus intereses arqueológicos, histórico-artísticos y anticuarios le llevaron a recrear su *Viaggio pittorico della Villa Adriana*, recogiendo en dos manuscritos sus estudios en la villa y una serie de bocetos preparatorios para sus grabados entre los que se incluye la citada escultura.

¹⁹⁶⁴ PROSPERI VALENTI RODINÓ, S. en BOWRON, E.P. (ed.): *Art in Rome in the Eighteenth Century*. Catálogo de la Exposición. Philadelphia. 2000. pp. 485-6. El dibujo realizado por Campiglia se incluye entre las fichas del catálogo de esta exposición.

¹⁹⁶⁵ QUIETO, P.: *Gian Domenico Campiglia ed il suo tempo*. Tesis doctoral, Università di Roma “La Sapienza”, 1980-1981 citado en BOWRON, E.P. (ed.): *Art in Rome. op. cit.* p. 486.

¹⁹⁶⁶ BALDASSARRI, P.: “L’opera grafica di Agostino Penna sulla Villa Adriana (Mss. Lanciani 138)” en *Rivista dell’Istituto Nazionale d’Archeologia e storia dell’Arte*, 1988, III, pp. 1-241. Aquí pp. 1-2 y pp. 158-161. láms. 154 a 157.

V.- CONCLUSIONES

La estancia de Antonio Rafael Mengs en España supuso para los más atentos artistas, especialmente para aquellos que estaban en un contacto más directo con él, una auténtica revelación. Su rigor, su inclinación hacia la perfección y la Antigüedad y la búsqueda de la belleza ideal iban a representar en aquel momento la indiscutible vanguardia.

Para él el único camino válido para alcanzar la excelencia en el arte era la contemplación de los antiguos y la imitación racionalizada de sus composiciones, para lo que los vaciados, en ausencia de los originales, personalizaban un elemento fundamental en el estudio artístico, y un precioso instrumento didáctico para el perfeccionamiento de la calidad técnica de los artistas y de los aspirantes a serlo.

Con la donación de su propia colección de vaciados, Mengs procuraba a la Academia de Bellas Artes de San Fernando el vehículo indispensable para que los estudiantes y profesores encontraran la expresión de la belleza ideal, pero también hacía llegar las copias de obras desconocidas en España y que de otro modo no hubieran podido ser observadas en nuestro país, ya que pertenecían a coleccionistas extranjeros, especialmente británicos y alemanes, que las habían adquirido en Roma y conducido a sus residencias, como el *Niño muerto sobre el delfín*, la *Musa*, el *Sileno piloso* o tantas otras.

Como se ha dicho la importancia tanto en número como en singularidad de los yesos del pintor hicieron que jugasen un papel crucial en el estudio del arte, en la formación de los artistas españoles y en el conocimiento del arte antiguo.

La creación de la colección de Mengs fue un proceso largo, complicado y no exento de dificultades, en la que invirtió muchas de sus energías y sustanciosas sumas económicas. Pero también fue una empresa, que a pesar de los desvelos, le ofrecía grandes satisfacciones, y se dedicaba a ella con pasión y entusiasmo, con la intención y el empeño de que fuera útil para el aprendizaje de los jóvenes principiantes.

El resultado fue inmejorable y consiguió establecer una de las más significativas recopilaciones de modelos en yeso de su tiempo. No existía en aquel momento en Europa ningún artista que contara con otra de tales calidad y características. Su repertorio iba a ser el de un artista, pero también el de un apasionado conocedor y coleccionista de arte.

Dadas las buenas relaciones que el artista alemán mantenía con los personajes influyentes de su época, pudo alcanzar los vaciados de las esculturas que se atesoraban en las más importantes colecciones, tanto particulares como públicas.

En el presente estudio se han analizado las distintas procedencias de dichos modelos en yeso; y las diversas fuentes de aprovisionamiento del artista se han ilustrado con los ejemplos más significativos de cada una de ellas en capítulos específicos.

Las principales colecciones de las que consiguió un mayor número de reproducciones en yeso fueron: la vaticana, de la que le interesaban fundamentalmente las piezas más celebradas en Roma en aquel momento: las exhibidas en el Belvedere; otras muchas derivaban del creado hacía no demasiado tiempo Museo Capitolino; del taller de su colega el restaurador Cavaceppi, donde debió conseguir las copias de una importante cantidad de esculturas restauradas por éste que como se ha mencionado estaban siendo vendidas a coleccionistas extranjeros y por tanto desapareciendo del panorama artístico romano y algunas que le proporcionaba su amigo el marchante y agente inglés Thomas Jenkins.

Gracias a las buenas relaciones con el gran duque Pedro Leopoldo de Toscana logró un abundante conjunto de copias de las posesiones de éste, tanto las que tenía en Roma, las de la Villa Medici por ejemplo, como las de varias estatuas y relieves de los palacios granducales y de numerosas esculturas exhibidas en distintos lugares de Florencia y en la Galleria degli Uffizi, donde llegó a tener un obrador para formar modelos en yeso.

Su vinculación a los Borbones le facilitó la consecución de los permisos para vaciar esculturas que pertenecían a las colecciones reales en España y Nápoles; y en esta última corte pudo obtener además los yesos de algunas esculturas que habían surgido recientemente en excavaciones.

En los documentos anexos al presente trabajo, en gran parte inéditos hasta el momento, pueden encontrarse las referencias a las peticiones del artista alemán a los responsables de dichas colecciones, así como alusiones a distintos formadores que trabajaron para él en dicha tarea, en la que tuvo un protagonismo especial el luqués Barsotti.

Las piezas que componen la colección de Mengs pertenecen en su mayoría a la estatuaría antigua, que desde el Renacimiento y hasta el siglo XVIII había constituido un canon de belleza, y que seguía aumentando por los frecuentes hallazgos en las entonces habituales excavaciones arqueológicas.

Dichas esculturas, conocidas a través de las publicaciones de grabados y otros medios de difusión, ocupaban los lugares de prestigio de las colecciones de antigüedades, y definían el buen gusto.

Son muy escasas las ausencias de este tipo de obras en el repertorio de modelos del pintor alemán, y éstas se deben seguramente a la imposibilidad de conseguir los permisos de extracción del molde de determinadas familias, de las que faltan los vaciados de sus obras más características, como la Borghese y la Ludovisi, más renuentes a conceder la autorización como sabemos por la correspondencia con Ghelli.

La colección del pintor expresa su interés desde una perspectiva artística y refleja los conceptos vertidos en sus escritos, centralizándose en piezas que tanto para él como para sus discípulos eran relevantes para forjar el conocimiento o eran atractivos o susceptibles de estimular la discusión.

El repertorio responde a su ideal de belleza, que formó dentro del eclecticismo que definió también su obra teórica, en la que se lee su admiración por el arte antiguo, pero también por Rafael y Corregio, junto a su menos declarado entusiasmo por muchos clasicistas del Barroco.

Aunque también es cierto que quiso incluir en ella las copias de determinadas obras que no eran tan típicas, pero que estaban abandonando Roma al ser compradas por los mencionados coleccionistas extranjeros, y que constituía un tema de preocupación para Mengs.

En la colección no hay representantes de obras arcaicas o clasicistas, como el Doriforo u otras obras hoy igualmente conocidas, sino que en mayor medida pertenecían al Clasicismo tardío, al Helenismo, o a las épocas republicana e imperial¹⁹⁶⁷.

Siempre se trata de copias romanas, no de originales griegos, prácticamente inexistentes en las colecciones romanas y florentinas, y sabemos que el pintor fue uno de los primeros en reconocer la diferencia entre ambas categorías.

Con el arte moderno sucedía algo parecido, y la selección tenía razones estéticas específicas. No se encuentran copias del arte medieval, ni siquiera del primer Renacimiento, sino ya de la fase madura renacentista y barroca, con obras de Donatello, Ghiberti, Sansovino, Giambologna o Algardi, por citar algunos de los artífices más destacados. Por supuesto no hay ninguna reproducción del arte rococó, por el que no debió sentir demasiado aprecio, ni tampoco de ningún de sus coetáneos, si obviamos algunos pastiches y falsificaciones de su tiempo, como el *Niño muerto sobre el delfín* o el *Paris*.

Los relieves de Ghiberti o Giambologna debieron resultarle atractivos por el estudio de la perspectiva y decidió por ello vaciar algunos de ellos, así sucedía también con las figuras desnudas de bulto redondo con cierto regusto clásico, como el *Mercurio* de Giambologna o el *Baco* de Sansovino.

Entre los conjuntos conservados en Dresde y en Madrid se pueden percibir ciertas disimilitudes. El primero de ellos era el que el maestro había conservado para sí mismo en Roma con la intención de fundar una academia a su regreso a la ciudad, y que sus herederos vendieron a su muerte a la corte sajona.

¹⁹⁶⁷ Moritz Kiderlen analiza en su libro sobre la colección de vaciados del pintor en Dresde, qué tipo de esculturas integran la colección allí depositada.

Este era un repertorio más adaptado a la investigación artística que el pintor practicaba, y representaba su propio campo de experimentaciones, como demuestran las reconstrucciones y reinterpretaciones dirigidas por él, o realizados en talleres de restauradores, como en los vaciados del *Pasquino* o la *Amazona*.

En el caso del *Pasquino* el artista había querido seguramente recrear el aspecto que habían podido tener tal obra en la Antigüedad, y con la ayuda de algún escultor o discípulo había reconstruido una especie de arquetipo antiguo combinando los vaciados de las partes no restauradas que contenía cada réplica.

También existen en Dresde algunas obras en las que coexisten moderno y antiguo a través de las manipulaciones realizadas por afamados escultores, como el *Ganímedes* con restauraciones de Cellini u otros ejemplos, en los que los artistas modernos habían intervenido en la pieza antigua con sus reconstrucciones.

A Madrid sólo habrían de llegar obras fuertemente restauradas por Cavaceppi, pero éste no era considerado un escultor, sino un restaurador, era una diferencia esencial.

Podemos decir por tanto que la colección de Dresde era más experimental, ya que tenía la pretensión de ser él mismo el que explicara esos casos particulares a sus discípulos.

El envío que se remitiría a la Academia de San Fernando, supervisado y dirigido por el artista alemán, componía una recopilación más clásica y convencional. Debía ser consciente de que en España, en aquel momento, no había profesores capaces de aclarar los secretos de la belleza a través de la escultura a los estudiantes, pues no había nadie en la Academia lo suficientemente entendido en el tema como para explicar la estatuaria antigua en profundidad, como él había hecho para los propios artistas y alumnos de la institución como recordaba Bosarte: *Quando Mengs explicaba una estatua los Pintores, y Escultores, lo escuchaban absortos viendo las perfecciones que no habían visto en ellas, aunq^{do} la hubiesen copiado m^s de veces.*

A pesar de ser un repertorio más academicista no por ello era inferior o menos interesante, pues en él se recogen excepcionales ejemplares, como la *Puerta del Paraíso*, de los que Mengs se despojó en beneficio de Madrid, y de los que él no guardó un duplicado.

Dada la excelente calidad de sus vaciados, sus discípulos se aprovecharon de su libre disposición en la residencia del maestro en Roma, y los principios pedagógicos de Mengs se divulgaron gracias a estos pintores por toda Europa, ya que si bien no alcanzaron la gloria del maestro, si que tuvieron un papel destacado en la docencia de las bellas artes, pues algunos llegaron a dirigir notorias academias, y sus conocimientos estaban basados en la aplicación del mismo método que ellos habían recibido.

Ya se ha comentado como uno de los mayores deseos del pintor alemán era la fundación de una academia en Roma cuando retornó a la ciudad con el permiso de Carlos III, era algo de lo que ya había hablado en su último viaje a Italia en 1771, como aseguraba el director de los pensionados españoles Francisco Preciado de la Vega y que se malogró seguramente por la prematura muerte del alemán.

Como hombre culto de su tiempo, quiso siempre con un pensamiento ilustrado modernizar los estudios artísticos, y en sus cartas se trasluce siempre la entrega por la docencia y la trascendencia concedida a la teoría y el uso de modelos de la Antigüedad. Consecuente con dichas ideas favoreció a distintas academias europeas regalándoles vaciados, como a la de Madrid evidentemente, pero también a la de Génova o Augsburgo, y había recibido el encargo, finalmente truncado, de proyectar una en Bayreuth.

La propuesta de Fernando I de crear una academia de bellas artes en Nápoles dirigida por Mengs, llegó demasiado tarde, pues el artista falleció pocos días antes de que se conociera la noticia.

Con la expansión de sus vaciados por diversas academias del continente, y derivados de aquellos, como serían los de las escuelas provinciales españolas que se estaban fundando por aquellos años, se iba a obedecer a la aspiración de Mengs de que se propagara el gusto por la Antigüedad y los pensamientos que alimentaban la estética neoclásica.

Casi todos sus discípulos españoles intentaron adaptarse al nuevo estilo imitando los modelos del maestro, pero sin haber recorrido como él el largo camino durante el que había ido sintetizando y aportando a su arte los conceptos de la pintura europea del momento, los conocimientos que le habían proporcionado su asistencia a distintas excavaciones, como las de Pompeya y Herculano, y su vasto saber sobre el ideal de belleza recogido en el arte antiguo.

Aparte de su vertiente pedagógica, otro tema interesante es que durante el siglo XVIII, los vaciados iban a ganar un protagonismo como no lo habían tenido hasta entonces, pues muchos autores vieron en ellos un utensilio indispensable para el estudio y análisis del arte, y los prefirieron a sus originales para establecer sus investigaciones de la estatuaría clásica.

El modelo en yeso aventajaba a otros instrumentos por su tridimensionalidad, su fidelidad hasta el más mínimo detalle de la superficie, su concordancia exacta en tamaño con el original, su neutralidad en el blanco del yeso, y en que se trataba de una elaboración mecánica libre de subjetivismo. Por todo ello se situaba en el primer rango como útil en las disciplinas que de ellos se servían, fundamentalmente la arqueología y la historia del arte.

Aunque el valor material de los modelos en yeso podría decirse que es escaso, éstos pueden llegar a tener no obstante un valor documental de primer orden en los casos en que el original se ha perdido o transformado.

Los vaciados que durante un tiempo pasaron a exhibirse en los museos y a formar parte de algunas cátedras universitarias, en relación con la investigación y la enseñanza, cayeron en desuso y comenzaron a arrinconarse con la llegada de la fotografía y de nuevos modos estéticos.

Todavía en el siglo XXI los modelos en yeso tienen mucho que ofrecernos, pues pueden documentar el estado primero de una obra sin restauraciones o con éstas cuando se eliminaron posteriormente. En los casos en que el original ha sufrido daños por contaminación y no se puede recuperar, el vaciado es el único testigo del prototipo intacto.

Esto ocurre con algunas obras que hoy existen como calco en la colección de Mengs, por lo que dichos modelos adquieren además esa importancia añadida como vestigio documental.

Muchas piezas se habían hallado recientemente y cuando se extrajeron los moldes para el pintor alemán se encontraban todavía en un estadio intermedio o al menos no definitivo de restauración, como algunos de los adquiridos en el taller de Bartolomeo Cavaceppi.

Existen en la colección de Mengs algunos torsos no restaurados, en los que no se han realizado integraciones posteriores, como el de *Gaddi* o el del *Belvedere*, pero otros nos muestran el aspecto que tenían por aquel entonces, diverso al actual. El artista debía ver este tipo de obras como “no falsificadas” al no contener fragmentos reelaborados, y su interés por ello podría explicarse por dicho motivo, o por el más banal de que éstas eran más baratas al encontrarse en talleres de restauradores u otros depósitos.

Algunos de estos torsos, descritos de manera muy somera en las listas de transporte a Madrid, han sido reconocidos e identificados para el presente trabajo.

Se sabe que el pintor sentía una particular predilección en los últimos años de su vida, como señalaba Visconti, por el *Torso de Dionisos* del Museo Vaticano, reintegrado poco después, y fue por tanto una escultura especialmente buscada por él.

Otro *Torso de Joven del Vaticano*, como definía la lista de transporte, y que resultó corresponder al *Eros de Centocelle*, un *Torso masculino de Nápoles*, interpretado en nuestros días como Apolo o Adonis en el Museo Archeologico Nazionale de dicha ciudad, el *Torso de mujer de Nápoles*, equivalente a la *Afrodita de Capua*, o el *pequeño Apolo*, restaurado hoy como un *Narciso* en el Altes Museum de Berlín, son algunos de los ejemplos de prototipos reintegrados con posterioridad a la extracción del molde para Mengs.

Otros dos nos muestran el caso contrario, pues en el siglo XVIII presentaban fuertes restauraciones que han sido eliminadas, y los calcos nos descubren el modo como la observaron y conocieron los contemporáneos del artista.

Uno es el *Atleta* del Altes Museum de Berlín, comprado por el rey de Prusia en el *atelier* de Cavaceppi, donde había sufrido una notable reconstrucción, y es muy posible que hubiera pasado también por las manos del restaurador romano el citado como *Baco Medici*, conservado en los Uffizi, y que puede contemplarse hoy en el taller de la Academia de Bellas Artes de San Fernando con el aspecto que tenía en tiempos de Mengs.

Pero además la colección del artista documenta originales perdidos, con lo que dichos vaciados ganan un significado trascendental, como un relieve de boda romano¹⁹⁶⁸ y una cabeza de *Amazona*¹⁹⁶⁹, y otros también que existen o existieron como vaciado en la Academia de Madrid, como la *Afrodita junto a una herma* itifálica, una *cabeza colosal de diosa*, una *máscara de Dionisos*, y una *cabeza* del mismo dios, un *busto de Atenea*, una *cabecita de Cristo*, una *Afrodita acucillada*, un *Baco con una taza*, un *Mercurio* que estaba en la villa Farnesina, un *Cupido caminando*, o la *Musa Talía*, que hoy no se conserva pero que el mismo Mengs utilizó como modelo para un dibujo.

No se debe considerar por tanto la colección de vaciados de Antonio Rafael Mengs en la Academia de San Fernando, sólo como una prueba de la generosidad del artista para con ella, o como una simple recopilación de yesos destinados a la enseñanza, pues ante ella nos encontramos ante un verdadero instrumento para educar el gusto y la destreza de muchos de nuestros artistas, pero también ante un utensilio básico y esencial para el estudio de la escultura.

Podemos decir que a pesar de las dificultades para identificar los vaciados que procedían de la donación de Mengs, entre los innumerables que posee la Academia de San Fernando, por los nombres distintos con que se conocía a muchas de las esculturas en aquella época, y por el estado de conservación también diferente al actual en algunos casos, se ha logrado reconstruir virtualmente la colección de modelos en yeso que el pintor legó a la institución madrileña.

Como resultado del presente estudio se aporta un catálogo de más de un centenar de piezas, comentadas ampliamente, que constituían el repertorio del pintor.

Aunque como se ha dicho los vaciados fueron desestimados e ignorados durante un tiempo, motivo por el que se perdieron y deterioraron un buen número de ellos, han ido recuperando

¹⁹⁶⁸ KIDERLEN, M.: *op.cit.* p. 305, n° 291. DUREGGER, L.: “Abguss eines römischen Hochzeitsreliefs” en *Jahrbuch des kaiserlich deutschen Archäologischen Institut*, 1915, 30, pp. 90-93.

¹⁹⁶⁹ ROETTGEN, S.: *op.cit.* (1981) p. 140. KIDERLEN, M., *op.cit.* p. 182 n° 265.

en los últimos años parte de su resonancia inicial, motivada por las investigaciones llevadas a cabo de algunas de las diferentes colecciones que llegaron a la Academia, y la difusión de dichos trabajos en publicaciones, congresos internacionales y exposiciones.

Se han restaurado además un porcentaje de ellos incorporándose algunos al Museo de la Academia.

Queremos terminar con las palabras que su amigo Jovellanos¹⁹⁷⁰ dedicó a Mengs en su *Elogio de las Bellas Artes* pronunciado en la Academia de San Fernando el catorce de julio de 1781: *Aquí debiera yo hacer memoria de los valientes profesores que la penetración de Carlos supo escoger para el adorno de sus cortes y palacios; pero no es tiempo todavía de hablar de los que viven y aumentan con sus obras el patrimonio de su reputación; y cuando quisiera tratar de aquellos cuya fama ha fijado ya la muerte, veo la sombra de un profesor gigante, que descuella entre los demás y los ofusca: la sombra de Mengs, del hijo de Apolo y de Minerva, del pintor filósofo, del maestro, del bienhechor y el legislador de las artes.*

Si, señores; nosotros debemos a Mengs estos honrosos títulos; y cuando yo los atribuyo a su memoria, creo que mi boca es sólo un órgano destinado a hacer la expresión de nuestros comunes sentimientos. Mas no penséis que Mengs ha muerto para nuestra Academia ni para España. Su nombre vive y vivirá en la más distante posteridad. Vivirá en sus discípulos, esperanza de nuestras artes; vivirá en el célebre museo que adorna estas moradas, vivirá en sus divinas obras, vivirá en sus profundos escritos, tesoro de inestimable doctrina, que se puede llegar al catecismo del buen gusto y el código de los profesores y amantes de las artes; vivirá finalmente, en los elogios que la amistad y la justicia dictaron a un distinguido miembro de nuestra asociación (Azara) con cuya florida elocuencia no puede entrar en lid la rudeza de mis palabras.

Aquí nos gustaría añadir además que su nombre vivirá también para nosotros en la subsistencia de sus modelos en yeso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

¹⁹⁷⁰JOVELLANOS, G. M.: *Elogio de las Bellas Artes* pronunciado en la Academia de San Fernando. Madrid. 1782. Editado de nuevo en Obras completas. Madrid. 1963. vol. XLVI, p. 360.

VI.- DOCUMENTOS ANEXOS

Algunos de los siguientes anexos son inéditos hasta el momento, para no adulterarlos se ha respetado en la transcripción de los manuscritos la ortografía y puntuación originales, preservando así toda la información histórica que el documento pueda aportar.

Documento anexo n° 1

Voi mi parlate di un'accademia. Sapete benissimo, caro amico, che le accademie devono essere composte di tre parti principali, che sono, buoni modelli, o esemplari; maestri, che sappiano insegnare; e giovani, che possano imparare. Per avere queste tre cose ci vogliono denari. La prima deve essere della più perfetta natura; vale a dire, statue antiche, e pitture dei primi maestri dell'arte, Raffaello, Coreggio, e Tiziano, o almeno delle buone copie. I secondi devono essere persone, che conoscano gli esemplari per poterli spiegare, e per servire essi stessi di esemplare. I terzi devono essere gente umile, e ubbidiente, scelti per li loro talenti, non per benevolenza, o per protezione. La politica di un'accademia deve essere il vincolo della gratitudine; gli onori per premio, e l'ignominia per castigo. Si deve procurare, che essa sia repubblica in sè stessa. Dopo che un principe le ha donato un capitale di certa somma, le sue entrate devono essere fisse, e dopo un certo tempo essa dovrà poter sussistere da per sè. La possibilità di ottenere queste cose dipende dall'aver un principe potente, e seriamente virtuoso, che non ami soltanto le arti, ma che le stimi come per un dovere annesso alla sua carica, ajutandole per ornamento del suo paese, e per civilizzare la sua nazione: che abbia in vista l'amor de'suoi sudditi, non il semplice suo piacere; se pure il suo piacere non fosse di far del bene. Senza di questo tutto sarebbe una velleità. Perdonatemi se forse parlo di cose troppo difficili a trovarsi. Prendetene le parti possibili; perchè se non si può servire al pubblico, almeno si può dare un trattenimento ai signori grandi, e giovare a sè stesso. Questo è quello, che vi raccomando, ed è la miglior cosa, che si possa fare a questi tempi.

(AZARA/FEA, 1787, pp. 377-378.)

Documento anexo n° 2

Eccellenza. Havendo inteso che in breve deve partire una Nave di S.M. da Cartagena per Napoli, scrivo quest'ordinario alli miei di Roma che se mia Moglie ancora non fosse partita per terra come aveva risoluto di fare, vedesse di approfittare di quest'occasione per tornare a Madrid; così ancora dico a mia Sorella, che se è possibile si approfitti della buona congiuntura; nello stesso tempo dico a questa che non potendo venire nè l'una, nè l'altra per ora al meno mi mandino alcune casse con Gessi; sicche sono al caso di Supplicare a V.E. di continuarmi la sua alta Protezione e raccomandare e mia moglie, famiglia e Sorella al Ministro di S.M. che stà in Roma, acciò assista alla mia famiglia in tutto quello che potesse abbisognargli. Di piu supplico l'E.V. farmi la grazia di scrivere alli rispettivi Ministri di Napoli, accioche le Casse con le cose del mio studio possino passare a Napoli senza essere aperte, nè visitate, acciò nell'aprire, e riserrare le dette non patiscino; Così ancora mi raccomando che sia ordinato al Capitano della Nave che riceva dette Casse, tutto questo supposto che sia vero che abbia da uscire la Nave ed ancora che sia del gusto di V.E. quello che lo dimando ed a tempo per farlo, altrimenti le grazie di S.M. e di V.E. mi verranno a tempo per questa Primavera, o quando commandassero. Perdonara V. E^{ccza} l'incomodo che la causo nella speranza che mi continui l'alta Sua Protezione sulla quale io riposo e desideroso di protergliene mostrare la mia gratitudine con obbedire ad alcun suo commando le bagio le mani ed ho l'onore di essere. Di. V.E. Umilissimo Devotissimo ed Obbligatissimo Servitore. Antonio Raffael Mengs.

En el mismo papel:

Madrid. 17 de Septiembre de 1764

Dn. Anto. Rafael Mengtz

Benida di Roma de sus Muger y hermana en un Navio que se le asegura pasa a Napoles y un cajón de Modelos de Yesso. Se le responda que p^r ahora no hay disposicion ninguna p^a passar a Napoles Navios del Rei.

(AGP. Expediente personal de Mengs Caja 673 Exp. 24)

Documento anexo nº 3

En cumplimiento de lo que V.E. previene de orden del Rey Catholico en carta de 5 del corriente, prevengo oy mismo, que llegando de Roma los Cajones con modelos de Yesso, y otros que esse Pintor Dⁿ Antonio Rafael Mengs debe hazerme embiar, diz^{do} los necesita para su Estudio de Pintura, no se abran en la Aduana, pero se tengan en ella con particular cuidado, quedando yo con el de encargarlos al mis^o Sugeto que destine Dⁿ Camilo Paderni para acompañar á essa Corte modelos de Estatuas y Bustos antiguos, que igualmente deben embarcarse sobre el Navio de Guerra el Velasco, con encargo de que se tenga la mayor atenzion en que no se maltraten. Repitome gustoso à la obediencia de V.Ex^a deseoso de obsequiarle y de que dios guarde à V.Ex^a los m^s a^s que pueda. Caserta 26 de Marzo 1765.

(AGP. Carlos III, 142)

Documento anexo nº 4

Haviendo dado ahier antes de partir de Napoles toda la prisa possible para que se apronpten al embarco sobre el Navio de Guerra el Velasco todas las personas, Generos, y Equipages que deben ir à su bordo, respecto de que Dⁿ Pedro Castejon su Comandante, piensa partir del 25 al 30 del corriente, remito a V.Ex^a, adjunta Nota distincta de todos los Fardos del Real Som^o pra que V.Ex^a pueda quedar enterado con antizipazion para las Ordenes que le parezcan conven^{tes} dar à Cartagena à Aduanas y transportes, (...) Dios guarde à V.Ex^a m^s años como desseo. Caserta à 9 de Abril de 1765. Ex^{mo} Señor. BLM de VE. Su mas seg^{ro} y ob^{do} Ser^{or}. Bernardo Tanucci.

Nota de las Personas, Generos y Equipages que se embarcan à thenor de las R^s Ordenes de S.M. Cath^a en Napoles para España, á bordo del Navio de Guerra el Velasco del mando de Dⁿ Pedro Castejon à su vuelta à Cartagena. (...)

Fardos de particulares (...) Doze Cajones de Modelos del Pintor Mengs.

(AGP. Carlos III, 142)

Documento anexo nº 5

Por carta mia de 26 de marzo passado havia visto V.Ex^a las ordenes que desde luego expedi para que inmediatamente que llegasen de Roma los Modelos de Yesso que debian embiarse à Napoles para el Estudio de esse Pintor Mengs, se tuviesen con cuidado y se entregasen al Sugeto que destinasse Dⁿ Camilo Paderni para acompañarlas Estatuas de Yesso á España à thenor de lo que V.Ex^a me previno en carta de 5 de dicho mes, para embarcarlos sobre el Navio de Guerra el Velasco en conformidad de la prevencion hecha al Comandante del mis^o Dⁿ Pedro Castejon, comprehendiendo dichos modelos en la Nota embiada de los Fardos que debia admitir à su bordo, de la qual remití à V.Ex^a copia en 9 de abril pp^{do}. Despues de haver aguardado con impazienza saber que huviessen llegado dichos modelos para renovar las ordenes del embarco en caso necessario, respecto de que Dⁿ Camilo Paderni havia dado ya à entender que tenia la incumbenzia de cuidar de él; y despues de haver sabido que el expresado Navio havia zarpado, y partido la noche del Martes passado 7

del corriente me hà escrito el S^r Dⁿ Juan Assencio de Goyzueta con fha de 8 que quando el mismo Navio se hallaba ya en la Rada, prompto (sic) à hazerse á la Vela llegaron de Roma sobre una Falua doze Cajas dirigidas á V.Ex^a que no acudió ninguno á el tocante á las mismas, y creyendolas pertenezientes á las Comisiones de Dⁿ Camilo Paderni, como era natural, respecto de lo que yo le havia dicho, se lo hizo avisar, y respondió que su Hijo me havría escrito á mi; que haviendo partido el Navio y entrado en la duda de si dichas Cajas era las mismas que yo le havia prevenido en 26 de Marzo que debian venir de Roma aun que yo no le huviese embiado la Poliza de cargo, ni instruido con qual direccion debiessen venir, las havia hecho desembarcar y reponer en la Aduana con la debida cautela; y como yo no sabia la direccion que traherian dichas Cajas, ni se me hà escrito, ni embiado por alguno Poliza de cargo para poder prevenir de ello al S^r Goyzueta, haviendo recibido el dia 11 la carta adjunta de Dⁿ Anibal Paderni con data de 7 en que supone haver respondido á su Padre el Comandante del Navio no tener Orden de embarcar dichas Cajas quando, como V.Ex^a havrà visto, y puede ver por la copia que le embiè en 9 de Abril que en la Nota passada aquel dia al citado Comandante yvan comprehendidas las menzionadas doze Cajas de Modelos de Mengs, porque Dⁿ Camilo Paderni me havia avisado el numero, lo partizipo todo á V.Ex^a para mi descargo, y para en su inteligenza se sirva dezirme lo que debo disponer de ellas, quedando entretanto à las ordenes de V.Ex^a. con el mayor obsequio. Dios guarde à V.Ex^a m^s años como desseo. Caserta à 14 de Mayo de 1765.
(AGP. Carlos III, 142)

Documento anexo n° 6

Nel atto che ringrazio a Vostra Signoria del attenzione usatami, con la di lei gentilissima lettera, sono a pregarla di un favore, il quale la priego aggiungere a quelle molti che li miei ricevono da Vostra Signoria, che li favorisce comprendersi l'incomodo di scrivere per essi loro, mediante il quale dal canto mio ricevo la consolazione di aver delle lor nove. Sento che si trovino in Roma le forme del Laocon del'Apollo di belvedere e di diverse altre Statue Antiche, percio la priego farmi tanto favore di informarsi di tutto quello che in hoggi si trova di giessi belli, sia di teste, busti, o figure, e mandarmi di quelle con la magior solecitudine una nota con li prezzi di cad'una figura in pezzi, e delle altre cose che si trovano da tutti li formatori di Roma. Spero che mi perdonera questa molestia alla quale la prego aggiungere quella della magior segretezza che tal comisione venga da mia parte. Se posso aver la sorte di incontrare con che mostrarle la mia gratitudine la prego comandare a quello che ha gia il vantaglio di essere.
(VON EINEM, H (ed.). Carta n° 1, p. 39)

Documento anexo n° 7

Gia dal l'altra mia avra inteso li miei desiderii ma avendo ricevuto la risposta alla mia anteriora vedo che sara difficile trovare le Statue del Laocoonte e del Apollo non ostante la prego non tralasciare deligenza per aquistar tutto quello che sara possibile e se vi fosse qualche studio di Pittore da vendere che fosse al caso non perdi nisuna occasione cossi ancora se si trovassero delle figure in piccolo bone e fresche ancor che siano vechie, ancor che io tenghi alcune cose nel mio Studio a Roma desidero tenerle ancora qui senza muovere quelle di la e le cose che io non tengo a Roma desidero che si completino acio li abia qui e la poiche spero passare di tempo in tempo a veder Roma; la prego sciegliere tutte le cose che si trovano dopie in mia Casa e quelle inviarmi. Vorei una bella testa del Apollo di belveder del Laoconte e tutto quello che Vostra Signoria mi ha mandato nella lista della sua lettera ho dato altro tanto ordine al Signor

Maronn ma questo non deve storbare a Vostra Signoria di fare tutte le deligenze mentre come gia ho detto desidero aver le cose duplicate; in mio tempo teneva il Signor Hipolito maestro di Casa del Signor Abate Farzetti diversi gessi da vendere fra quali vi era un Laocoonte ed altre figure e teste se questi ancora ci fossero la prego veder di aquistarli per me con ogni solecitudine credo avermi abbastanza spiegato sopra questa materia e spero che Vostra Signoria mi vora favorire con far ogni ricerca per li studii de Pittori e Scultori per trovare cose bone di questo genere, siano Statua, Statuette Putti del Fiamengo busti teste pezzi del antico o pur bassoriglievi sento che e stato formata una bellissima testa di Medusa che non vedo nella Sua nota; non mi resta che di pregarla di andare da mia parte dal Signor Jenkins consultarsi con Lui e pregarlo da parte mia di consegnarle tutto quello che il detto ha avuto bonta di offerirmi nel ultima sua Lettera. Inquanto alla imbalatura spero essermi a pieno spiegato nella mia antecedente e le replico che per amor di Dio non si lasci persoadere di fermar li gessi dentro le Case con legni o regole altrimenti tutto andra a pezzi le ricomando intanto la solecitudine pregandola di raccogliere tutto quello che potra avere e far far le Casse ed imballar una cassa doppo l'altra acio al primo mio ordine si possino consegnare o parte o tutte alla persona che da me sara destinata per spedirmele bisogna aver cura che nella segatura non vi siano pezzi di Legno che danegino li Gessi. Perdoni Vostra Signoria tanti incomodi e consideri che non ho in chi fidarmi che possa prendere questo incarico mentre li altri amici difficilmente voranno e potranno inpiegare il tempo che ci vole per questo comissione, desidero potermi mostrar grato a tanto favore intanto resto.

(VON EINEM, H. (ed.). Carta n° 2, pp. 39-40)

Documento anexo n° 8

(...) La prima parte, che si deve imparare, è il disegno. Questo consiste in due parti principali: la prima è l'accuratezza, cioè quella puntualità ne'contorni; e questo non altrimenti, che mediante un frequente uso di disegnare, non perdonandosi nè pure il minimo errore senza correggerlo: di modo che il veder giusto si faccia abito. La seconda parte è l'intelligenza delle forme, e del modo di vederle. A queste si aggiunge il rilievo, che si deve esprimere per dar ad intendere al riguardante le forme, non solo nella parte del contorno, ma ancora nello spazio, che contiene. Queste parti si apprendono con lo studio dell'anatomia, della prospettiva, e del chiaroscuro. Fatti questi studi, sarà facile apprendere dall'antico, e dalle opere degli uomini grandi le belle forme; ed in tutto ciò fa più la propria applicazione, che l'insegnamento de'maestri. (...).V.S. mi domanda se vorrei un getto dell'Antinoo? Anzi ne vorrei due, uno intiero, ed un altro in pezzi; ma più volentieri acquisterei la forma, se Mr. Luigi la volesse dare. Mi dicono, che esso tiene le forme di molte teste di filosofi, che avrei piacere d'avere. Desidererei anche sapere, quanto costerebbe il gruppo del Nettuno del Bernini; e che ella mi facesse il piacere di domandare ai formatori, quanto importerebbe per formare il gruppo del Laocoonte con gli figli, e l'Apollo di Belvedere: come ancora, che ella vedesse l'abate David, che aveva certe copie della cupola del Coreggio, ed altre pitture, buone, se le venderebbe a prezzi discreti, perchè le acquisterei. Mi comandi, ec.

(VON EINEM, H. (ed.). Carta n° 5, anotaciones en pp. 85-86)

Documento anexo n° 9

(...)Se mai avesse tempo, mi farebbe piacere di mandarmi li promessi conti, delle Cornice, come ancora del giallo Santo oglio Cotto, lapis e tutto quello concernente cose della professione per poter melle fare ripagare altrimenti e tanto di perduto se

poco a poco potesse Vostra Signoria farmi una grazia speciale, la quale so molto bene esser una grandissima seccatura ma di gran piacere per mè, sarebbe di mandarmi una nota di tutti li Gessi che ho al presente [falta en el papel] tinguendo li acquisti nuovi che io non ho veduti; ho avuto piacere di sentir essersi fatto del Torso, e questa non dovrebbe costar molto, altre volte la pregai se si poteva far formar le teste de Fiumi e di una venere de medemo cortile che al'ochi miei e bella. Come ancora la figura del Comodo o sia Ercole. (...) Di Vostra Signoria mio Signore e Padrone Colendissimo/ P.S. la prego porgere li miei osequiosi rispetti al Illustrissimo Monsignore Riminaldi, e pregarlo mi continui la Sua Protezione, e multi saluti a Monsieur de Azarra, ed a chi di mè si cura

(VON EINEM, H. (ed.). Carta n° 7, p. 45)

Documento anexo n° 10

Ricevo con l'ultimo Coriere le acluse lettere de que Benignissimi Prelati, ho amirato particolarmente la gentilezza di Monsignor Riminaldi di aversi preso l'incomodo di scrivere di mano propria quasi un'altra lettera. Non vorrei che Monsignor Magiordomo mi prendesse per Francese il che molto mi spiacerrebbe, e non credo che la lingua Italiana sia così scarsa, che per evitare titoli sia necessario ricorrere al "Monsieur" de francesi, nel resto sono restato confuso della gentilezza con la quale mi honorano que Signori li quali, a qual più mi hanno obligato con Lor lettere, quando io speravo sgravarmi in parte con spiegargli per lettere la mia gratitudine mi trovo acresciuto l'oblighi che di già avevo contratto; confesso però che non mi può essere rincrescioso di dovermi confessare debitore di Signori di tanto merito e distinzione. La Suplico intanto porgere li miei osequi a Monsignor Riminaldi.

Spiacerebbe ancora a mè se altri potessero aver furtivamente li gessi, quando a Vostra Signoria Illustrissima hano costato tanti e tanti passi ed inquietudine, ma già che ha fatto tanto la priego ancora che se a caso si possono avere ancora altri gessi sotto mano non perda l'occasione, fosse ancora un gesso del Ercole di Palazzo Farnese, e le parti antiche della Flora, le prenderei non che l'altre cose più manegevoli, e men costose. Avanti di avere la di Lei risposta seppi essere superfluo il fare inegni a favore del Signor Barbazza, per essere stata data la Piazza di Antiquario al Signor Abate Visconti: ho avuto l'onore di conoscere a Roma questo Signore ma le confesso che del tutto ignoravo che nel genere di erudizio ne potesse competere con Winckelmann (...)

(VON EINEM, H. (ed.). Carta n° 8, pp. 46-47)

Documento anexo n° 11

Acuso la di Lei gentilissima in data 22 del passato toccante a quello che pregai mi mandasse la nota delli miei Gessi fu solamente per aver io il piacere di figurarmi, quello ch'è averò di vederli, per altro non vie nessuna fretta, ne occorre far più tante diligenze per le cose che si potranno a caso formare furtivamente, mentre questa Real Academia ha risoluto di domandar la licenza di far le forme di tutte le statue belle di Roma e Firenze tanto moderne che antiche, e Monsignor de Azpuru suppone che Sua Santità non lo neghera una seconda volta doppo averla concessa la licenza ad una corte Heretica; Vedo ancora della Sua che solamente si ha dato ordine delle tre Statue e non del tutto che si aveva formato al Belvedere come Ella mi faceva sperare. (...)

La priego comprarmi li tomi delle lettere de Professori ed inviar melli con le Cornice del Signor Barbazza che mi dice ha fatto consegnare a mia Moglie. In caso che Ella sapi di alcun pezzo d'antico che va foro che sia bello veda sempre di aver qualche gesso sia di teste o di figure panegiate, acio almeno resti la memoria a Roma e se occorre cerchi di farli formare ancor che non siano cose della maggior eccellenza, per

che a tempo mio ho visto uscir fra molte altre cose una bellissima figura panegiata che non saprei trovare l'uguale a Roma de teste poi escono quasi ogni giorno pezzi bellissimi e questo è un punto importante per mè di avere il più che posso di tutte le cose antiche che sortono di Roma. Vostra Signoria mi perdoni la lunga chiacchiera e li molti incomodi che le causo, e mi comandi, se valgo a poterla servire a Vostra Signoria in qualunque cosa che la distanza permette. La Suplico ancora porgere li miei rispettuosi Complimenti a Monsignor Riminaldi Supplicandolo a mio nome mi continui l'alto Suo padrocinio; Intanto ho l'onore di essere di tutto cuore
(VON EINEM, H. (ed.). Carta n° 11, pp. 50-51)

Documento anexo n° 12

Ricevo la di Lei gentilissima del 27.8bre prossimo passato e con essa il Conto delli ultimi Gessi che mi fece la Grazia di Comprare per me, ma non mi pare aver glielo richiesto, per cui motivo mi ha fatto specie. Monsignor Riminaldi mi honorò d'una risposta ad altra mia, che di certo mi confonde, e sarebbe gran consolazione per mè se potessi apropiare a qualche merito mio quelle affettuosissime espressioni di cui mi honora Monsignor ma grazia al Altissimo, tanto ancora non puole in mè il vizio del Amor proprio, sicché altro non fanno in me queste espressioni che rendermi più rispettuoso adoratore della Singular Modestia e Virtù di quel Degnissimo Prelato, non ho stimato conveniente scrivergli di nuovo a Monsignor per non incomodarlo: ma quando Vostra Signoria mi darà avviso di aver ricevuto li Gessi allora non mancherò di dar le Grazie ed a Monsignor Riminaldi ed a Sua Eminenza il Maggiordomo. Ringrazio a Vostra Signoria di avermi procurato il Torso, che la Cleopatra poco inporta essendone maggiore la spesa in comparazione del utile e bellezza for del tutto insieme, che è bellissimo. Non so ancora quando si domanderà la licenza per far formare le Statue per quest'Accademia Reale di Madrid, ma so che Monsignor Azpuru ha scritto a questi Signori dell'Accademia che a ora sarebbe il tempo oportuno per domandare la licenza, il che mi ha fatto supporre che ciò sia istigazione della medesima Corte di Roma, o del Signor Maggiordomo, per fini particolari: siasi poi come voglia ho certamente gran piacere se mi danno li Primi getti delle Statue di Belveder. Quando Vostra Signoria avrà questi Gessi, la prego vedere se potesse trovare qualche giovine Scultore che con gran attenzione ed amore potesse rinetarli a fin di potersi poi far le forme sopra quelli se si volesse. (...)per altro par che quel Suo amico ancora fa burla di me dicendo: "fra quelle grandezze": le assicuro come avanti Dio che tutto vede, che mai nel mondo ho vissuto più humiliato e più afflitto, io sono costretto di spendere tutto in questo paese e vivo privo dogni sorte di piaceri for di quello di sentire da Vostra Signoria che ha acquistato qualche gesso bello, per altro, le fatiche sempre aumentano, l'arte sempre più mi pare sfugirmi da mani, il desiderio di far meglio mi leva la consolazione delle mie fatiche, le mie forze deteriorano quasi giornalmente la gioventù mia passa, senza che io possi meritare fra un Popolo di nemici, e tutta la mia gran fortuna si riduce ad una speranza che morendo io, li miei figli non li lascerà il Re di Spagna "domandar la carità" che è l'espressione che Sua Maestà si serve. E pur è tanto duro il mio fatto, che per uniformarmi, al modo di pensar dei più, malgrado l'esperienza che ho fatto in mia patria della falacia del sperar nelli Uomini, non ostante dico mi trovo forzato dalla falacissima prudenza humana, di mettere la mia fiducia e speranza del bene delli miseri miei figli, in un Rè più vecchio di me, piuttosto che confidare in Dio immortale, e ne doni che per Sua infinita misericordia mi ha compartito, ed intanto distruggo il Padre per mantener miserabilmente li figli: per tutto questo e per altri affanni ho perduto ogni allegria, nè la vita è più desiderabile per me.

Vostra Signoria perdoni se mai scrivo cosa che le dispiacesse, che per certo non è di mia volonta, e non agiunghi ad altri dispiaceri miei quello di Stancarsi a favorirmi. La priego di credermi sinceramente..

P. S. fara favore di salutar tutti li miei Parenti ed amici come anche mia moglie alla quale favorira di dire che non serve che s'incomodi di scrivermi, ma pol farmi saper per mezzo Suo se le manca niente, ed in che possa servirle.

(VON EINEM, H. (ed.). Carta n° 13, pp. 52-53)

Documento anexo n° 13

Ricevo la di Lei gentilissima delli 10. del corrente, la quale mi ha fatto moltissimo piacere, avendo in essa trovato occasione per trattenermi gustosamente alcun istante, il che e tanto piu pregevole per me, che scarsegiandone purtroppo, concepisco molta gratitudine verso quelli che melli procura. La prego quando puole mi scriver lettere lunghe per che piu dura la lettera piu ne avro piacere: se mai le mancasse materia mi dica qualche nuova o Antiquaria o pittorica, o se mai sente alcun bene succedere ad alcuno melo scrivi, o se vi è alcun fortunato al mondo, e chi, e dove, che pur mi consolera, solamente la prego che nelle Sue lettere non dica ben di me, per che questo mi potrebbe far dubitar della Sua sincerita. Io mio conosco molto e troppo debole, e se l'amor proprio arivasse ad inganarmi, trovo il disingano nella esperienza del poco amore che trovo nelle persone: si, lo confesso aver sperimentato che a misura che alcuno aprende a conoscermi bene, o m'odia, o almeno piu non m'ama, ed e si poca la sincerita de la gente che nisuno mi avverte de miei diffetti; La Prego per l'amore di Dio toleri con pazienza li deliranti miei lamente e pensi che eccessivi non sono, proveniendo da un Uomo che vive (se pur e vita) senza piaceri – senza libertà, senz'essere amato da chi dovrebbe esserlo, ne potendo a tutto questo trovare, ne remedio ne fine: ma torno a dire Ella compatisca il mio dire.

Toccante alla comissione delle forme che si dovranno fare per Spagna so che le hanno di gia scritto a Preziado a Vostra Signoria sara ben informato che io non posso niente in queste paese, e meno nel'Academia, ma in tutti casi, aprofittaro de Suoi favori. A proposito di questo averi piacere di sapere quale de formatori sia in hoggi il migliore per il caso; al tempo mio il piu pratico era Alessandro, ma il piu pulito era Bartolomeo, e se quest'ultimo avesse fatto la pratica di formar statue di marmo mi pare sia il migliore di tutti, ed avro piacere di sentire il di Lei parere sopra questo particolare.

(VON EINEM, H. (ed.). Carta n° 14, p. 54)

Documento anexo n° 14

Mi trovo tanto storbato, che quasi non so scrivere; So che l'Uomo deve essere superiore a certe cose, e non prendere a core certe cose che possono renderlo infelice, ma alcune volte il disprezzare riesce tutta via pegio, per le conseguenze, che no il dolore o affizione. Ho voluto prevenirla di questo mio infelice stato d'animo, a fin che scusi se mai scrivessi alcuna cosa che si risentisse della mia tetraggine.

Rispondo alla Sua Gentilissima de 29. prossimo passato – dalla quale rilevo che in dui giorni doveano essere li gessi delle cinque figure in casa. Supongo che Ella aveva guardato che siano ben gettati, ed in quel caso non inporta che anche costino alquanto cari. La Supplico ringraziare di un tutto a Monsignor Riminaldi, che in tutto mi favorisce contro mio merito: e ben certo che una piccola cosa da poter rigalare ad un Signore come Monsignor Maggiordomo, ma basta che in aproso il detto Eccellentissimo non insinui a Monsignor Riminaldi che pensava che le farei veder la mia gratitudine, o pure che averebbe piacere di aver qualche cosetta per che allora saressimo ben burlati. Averei piacere di sapere se Bartolomeo Matarelli avesse tempo

di sopraformare queste Statue, e quanto verrebbero a costare, poi che vi è grandissima differenza di sopraformar li in pezzi col formarli sul Marmo, e se potesse mandarmi la nota delle Statue che si sono formate, da chi, e quanto sono state pagate, ed in quanto tempo le hanno fatti, per potermi regolare e sapere in quanto tempo si possono sperare, ancora vorrei sapere quale Statue si hanno ancora da formare tanto del Moderno come del Antico, e se vi è ancora alcun formatore buono, che stia disoccupato. Desidero ancora sapere se vi fosse alcuna strada segreta per ottener la licenza di formare le Statue della Villa Borghese, e Ludovisi.

Se Vostra Signoria conoscesse alcuno, o alcuni giovani Scultori che siano lesti nel modellare, per che io avrei piacere di avere in modelli di tre palmi alcune Statue che vi sono per le ville e Palazzi, fra quali alcuni di bellissimi motivi e ben panneggiati, ma vorrei che queste cose non mi venissero a costar troppo, perche non le vorrei molto terminate Ella mi faccia il favore di pensare su questo, e sopra il modo de poterlo avere con meno spesa che sia possibile.

Fara favore di Salutare tutti li Amici e Parenti miei, ed io augurandole un felicissimo Anno nuovo, como d'ogni sorte di felicità, e che sia un saggio di una lunga seria d'altri, augurandole questo con la più perfetta sincerità mi protesto pieno della più perfetta stima.

(VON EINEM, H. (ed.). Carta n° 15, p. 55)

Documento anexo n° 15

Acuso la di Lei gentilissima del primo Xbre. a.c. dalla quale ricevo la grata nova del acquisto de Gessi di quelle Sublime Statue del Belveder, o sia Torre de Venti. Ancor che sempre ho piacere di essere istruosto da chi sà, in qualunque altro riguardo era superfluo incomodarsi di far li conti del costo per che a me sembrano assai bon mercato, non in riguardo della Lor bellezza (poi che questa non ha prezzo possibile) ma solamente in considerazione che se alcuno avesse le forme, non potrebbe dargli getti a questo prezzo: Ella accetti dunque le più veraci ringraziamenti per tutte le pene che le anno causato questi Giessi, ed io a Vostra Signoria Illustrissima.(...)

(VON EINEM, H. (ed.). Carta n° 16, pp. 56-57)

Documento anexo n° 16

Ricevei puntualmente la sua lettera, di cui ella mi parla nella sua ultima dei 26. dello scorso novembre. Mi dispiace che ella abbia perduto un buon amico nella persona dello scultore di S.A. Ho gradito molto l'avviso delle forme, che si trovano nello studio di esso, e vedo che ella pensa bene a vantaggio di quest'accademia di Madrid. Però non ho creduto conveniente finora di parlare di questo ai signori dell'accademia; perchè queste Eccellenze hanno risoluto di far formare tutte le statue; al qual effetto già si sono dati gli ordini oportuni. Ciò non ostante, in queste feste spero di vedere quei signori, e farò loro presente l'attenzione, e buona volontà di V.S. Ella mi faccia il piacere d'informarsi, in che stato siano quelle forme; perchè ho inteso, che quella dell'Ercole restasse maltrattata quando ne fecero il primo gesso; e desiderere (sic) sapere se in Parma vi siano formatori capaci di fare gessi, e quanto verrebbero a costare ognuno: perchè allora potrebbe forse tornare a conto di farne acquisto per maggior sollecitudine, a minor costo.

Le rendo grazie delle notizie, ma finora non ho potuto andare alla corte, perchè il mio figliuolino ha avuto il vajuolo, e la femina più piccola ne è morta: onde non posso andare a palazzo prima di 40. giorni. Mi avrebbe rallegrato non poco il sapere il prezzo della Madonna della Scodella, avendo io sicura speranza di farla vendere. Basta che non ne parlino con altri: e sebbene questo quadro non sia paragonabile a quello

del S. Girolamo, non lascia d'essere molto bello. Quando lo vidi era molto ben conservato; e mi farà il favore di dirmi come si trovi al presente. (...)
(AZARA/FEA 1787, pp. 386/387)

Documento anexo n° 17

La ringrazio della Gentilissima Sua dell 8. del corrente. – Ancor che non mi disse mai che altri avevano cercati di avere li gessi delle Statue di belveder, mello figuravo perche e troppo naturale che molti desiderino per cio sarei di parere che fosse buono far vi le sopraforme, cosi ancora vorrei che Ella cercasse di poter ottener dal Signor Jenkins la licenza di far sopraformare li pezzi che Lui ottiene, mentre ancora non stanno messi insieme particolarmente il Marte sedente ed il Gruppo del Lucio Papirio. Se puole aver quelli busti e che siono di singolar freschezza li prenda pur insieme con la Venere delle belle natiche che ha fatto benissimo di prendere. Inquanto al dispiacere che ha avuto il Signor Generale, di non sapere che li Giessi del Belveder erano per me, e facile a rimediare se Egli vole favorirmi qualche altro gesso, e se io posso aver l'onore di servirlo in qualche cosa sia in quello che Vostra Signoria propone o con qualche mia opera equivalente al valore de Giessi lo ricevero con piacere. La ringrazio de buoni auguri per le Sante feste, e sono costretto di finir per che e tardi e parte la Posta.

(VON EINEM, H. (ed.). Carta n° 17, p. 57)

Documento anexo n° 18

Antonio Mengs puesto á L.R.P. de V.M. deseoso de tener consigo á su muger, y la mayor de las cinco hijas q^e tiene, y á lo menos lo mas necesario de sus Modelos de Yeso. Suplica umildemente á la Piedad de V.M. concederle el permiso y gracia de hazer venir su muger y su hija, y algunos Cajones de Modelos con la ocasion de la buelta del Navio de V.M. que transportaria desde Alicante á Civitavecchia el Em^{mo} Cardenal Patriarca. Gracia q^e espera de la piedad de V.M.
Antonio Rafael Mengs.

(AGP. Expediente personal de Mengs, Caja 673/24-59)

Documento anexo n° 19

Ill^{mo} S^{or}. En esta fha comunico la correspondiente Orden al Comandante del Navio Atlante Dⁿ Alejo Rubalcava para su conduccion á España desde Civitavechia de la Muger, é Hija del primer Pintor de Camara Dⁿ Ant^o Raphael Mengs, y efectos de que V.I. me habla en su papel de ayer. Dios g^e á V.I. m^s a^s. Palacio 3 de Marzo de 1769.

(AGP. Expediente personal de Mengs, Caja 673/24-59)

Documento anexo n° 20

(...) Il Sig. Marchese Viviani mi fa premura p(er)che sia permesso al Pittore Mengs di ricavare le forme di alcune delle migliori Statue, che si ritrovano nella Galleria di S.A.R. e siccome mi pare, che altre volte sieno state ricavate le forme delle migliori Statue suddette così desidero che V.S.Ill.ma mi dica se esistano tali forme, e di qual Statue (...)

(ASGF. Filza II, 1769-1770, ins.63, Roettgen (2003) p. 529)

Documento anexo n° 21

Il S. Abate Farsetti di Venezia e il S.G^{le} Schualow sono stati gli ultimi che abbiano ottenuto la Grazia che adesso ricerca de V.E. il S.M. Viviani p(er) il pitt. Mengs, di poter formare le migliori Statue della R.Gall. e le forme che Eglino fecero tirare

saranno presentemente in Venezia e in Pietroburgo per i quali luoghi erano destinati. Sento poi che in Firenze il Traballese, il Ciampi, il Mercanelli, e l'Inglese Patch hanno le forme di tutte le più belle Statue della Galleria, e siccome le tengono a posto p(er) far con esse dei getti secondo le richieste che vengono loro fatte quando dette forme stracche Le rinnovano sopra un getto vergine del quale si servono come di Modello originale. Questo è quanto ho l'onore di replicare al grazioso biglietto di V.E. dei 7. del corrente mese.

(ASGF. Filza II, 1769-1770, ins.63, Roettgen (2003) p. 529)

Documento anexo n° 22

Altezza Reale Ser.ma, Antonio Raffaele Mengs posto ai Reali piedi di V.A.R. supplica a concederle la benigna licenza di potere a sue spese per formare le più belle statue della R.Galleria, ed altri Luoghi tanto di marmo che di bronzo, ciò, è quelle, che qui appresso umilmente espone, come la famosa Venere; la Lotta; il Fauno coi crotali; l'Arrotino; la Niobe; la statua di una Matrona Romana a sedere; la Leda, la testa di Marco Agrippa; la testa di Caligola; il busto della statua dell'Atleta; il busto della statua dell'Antinoo, il Gruppo d'Amore, e Psiche; l'Idolo di bronzo e sua base; il busto dell'Alessandro, l'Esculapio; il busto della statua di Venere uscente dal bagno; la Minerva Etrusca; la testa d'Aquila in bronzo; l'altra Aquilella parimente in bronzo; e le tre teste pure in bronzo Cibeles, Antinoo; e Giove Serapio.

Parimenti supplica V.A.R. di concederli licenza di far formare le statue de' Depositi di marmo di mano di Michelangelo esistenti in S. Lorenzo, e di potere altresì copiare e far copiare i quadri più belli esistenti nella Galleria e nel Palazzo Pitti, tanto all'olio come al fresco, sì in pittura che in disegno, così ancora supplica la licenza di vedere studiare e copiare i disegni di autori antichi esistenti in Libri della medesima R. Galleria, e di poter vedere e disegnare a suo agio così i cammei gl'intagli ed altro che di tanta grazia professerà eterna l'obbligazione.

(en una hoja añadida, permiso concedido y firmado por Pietro Leopoldo) Concedesi come si domanda, con che il tutto sia eseguito senza pericolo o detrimento delle statue e quadri de qual si tratta.

P. Leopoldo 12 Giugno 1770

Nota delle statue ed altri pezzi d'antichità che il Sig. Cav^e Mengs ha avuto in grazia di S.A.R. da potere formare.

Statue della Tribuna

La Venere

formata

I Lottatori

formati

Il Fauno

formato

L'Arrotino

Da'Corridori

Il busto della Venere uscente dal Bagno

L'Esculapio

L'Idolo di bronzo con la sua base

La testa dell'Alessandro

formato

Il gruppo d'Amore, e Psiche

formato

Il busto della statua dell'Atleta

formato

Il busto della statua dell'Antinoo (tachado)

formato

La testa di Caligola (tachado)

La testa di Marco Agrippa (tachado)

formata

La Leda

formata

<i>Faustina sedente</i>	<i>formata</i>
<i>La minerva Etrusca</i>	
<i>Dalla Camera di Madama</i>	
<i>La testa d'Aquila in bronzo</i>	
<i>L'Aquilella in bronzo</i>	
<i>Le teste di Cibele Antinoo e Giove Serapio</i>	

(En hoja adjunta) *Statua che il Sig^e Cav. desidera formare; della quali non è fatta menzione nella grazia che ha ottenuto*

<i>I due cani del vestibolo</i>	<i>formato 1</i>
<i>La Giunone Pronuba</i>	<i>formata</i>
<i>Il Mercurio (tachado)</i>	
<i>Il Gruppo di Bacco e Fauno</i>	<i>formato</i>
<i>Un Piede (tachado) Parte dell'Ercole col Centauro</i>	<i>fatto</i>
<i>La Caccia del Leone col Cavallo</i>	<i>formata</i>
<i>Il Lucomone statua di bronzo</i>	<i>formato</i>
<i>Il Busto di Marco Aurelio giovane</i>	<i>formato</i>
<i>Il Busto di Seneca</i>	<i>formato</i>
<i>L'Apolino venuto da Roma</i>	<i>formato</i>
<i>Il Busto di Marco Agrippa (tachado)</i>	<i>formato (tachado)</i>
<i>Il Busto della Vestale</i>	<i>formato</i>
<i>La testa della statua della Vittoria</i>	<i>formato</i>
<i>La testa (tachado) della Statua di Giunone</i>	<i>formata</i>
<i>Il busto di Senocrate</i>	<i>formato</i>
<i>La testa di Alessandro il Grande (tachado)</i>	<i>formata (tachado)</i>
<i>La Notomia del Cigoli in bronzo</i>	<i>formata</i>
<i>Il Torso della Venere de'Corredori</i>	<i>formato</i>
<i>Il busto dell'Antinoo (tachado)</i>	<i>formato (tachado)</i>
<i>La testa del Bacchettino della Tribuna</i>	<i>formata</i>
<i>La testa d'aquila di bronzo</i>	<i>formata</i>
<i>Il satiro sopra il vaso di bronzo</i>	<i>formata</i>
<i>Una lucerna di bronzo rappresentante un uomo volto all'insù</i>	<i>formata</i>

(AGV. Filza II, 1769-1770, 63 en *Il mondo antico* 1991, pp. 341-342)

Documento anexo n° 23

Ho l'onore di comunicare a Vs. Ill.ma la qui annessa Copia autentica di un rescritto di S.A.R. con cui viene accordato al celebre Pittore Sig. Mengs la grazia di poter formare diverse statue, e tirar copia di alcuni quadri della R.le Galleria, e del Palazzo de Pitti, a fine che si compiaccia di fargli godere della grazia predetta con prendere le cautele necessarie perche il tutto sia eseguito senza pericolo, e detrimento delle Statue e Quadri esistenti nella Real Galleria mentre per quelli del Palazzo de Pitti ne parteciperò gli ordini opportuni al primo Guardaroba. Sr. Fran^{co} del Rosso (...)
(ASGF. Filza II. 1769-1770, ins. 63, Roettgen (2003) pp. 530-531)

Documento anexo n° 24

(...) Il Pittore Raffaello Mengs volendo incominciare subito a godere della grazia, che S.A.R. gli ha fatto di poter copiare i più belli quadri, e formare le migliori statue della R. Galleria, mi fa premura che io gli assegni un luogo adattato a fare simili lavori, ond

io che p(er) mezzo di Biglietto di V.S. Illma. de 16. del Corente sono stato incaricato di dar mano all'esecuzione d'ogni suo volere, la prego ad ordinare alla guard.a generale che somministri prontamente alla R. Galleria una tenda da potergli tirare in mezzo alla Stanza dell'Ippopotamo, in maniera che serva di un apparente termine divisorio di là dal quale possano gli artefici lavorare, e di qua resti libero il passaggio p(er) tutti i bisogni della d.a. Galleria, e ciò p(er) che non vi è altra Stanza dove collocare i d.i Artefici, mentre quella che ha servito altre volte p(er) formare qualche Statua, è presentemente occupata dai bronzi, e dai disegni (...)

(ASGF. Filza II, 1769-1770, ins. 63, Roettgen (2003) p. 531)

Documento anexo n° 25

Questa servira per darle conto di aver ricevuto le lettere acclusami e venute da Francia, nello stesso tempo ringraziarla della cura che Ella riprende in favorirmi, avrei avuto piacere di sapere, se il cioccolate e arrivato in buono stato e secco; a quest ora forse saranno giunto varie altre Casse a mio nome le quali la priego di ritirare dalla Dogana di Ripa a misura che giungeranno. Li prezzi del Sig^r Matarrelli sono un po forti, non ostante se egli volesse includere, il viaggio, le spese ed un primo getto messo assieme, con la opera d'un altro senza la spesa forse potressimo convenire: Intendo bene che cio non potrebbe convenirle trattandosi di poco lavoro ma bensì quando si tratta di molto qui mi formano la Vennere con tutta spesa ed un getto per quindici Zecchini ed eccellentemente formata, la lotta per venticinque così l'altre, in proporzione, ma le dico il vero che in tutti modi mi inclinerei d'impiegare e preferire al Matarrelli solo perche lo credo Uomo onesto, incapace di far delle porcherie come sarebbe cavarne un getto, o far forma dopia, o sopra formare di nascosto, o con altre malizie note a pratici. Parte fra momenti il coriere onde finisco e mi protesto da verace Cuore (...)

(New York. Pierpont Morgan Library, Misc. Artists 132014, Roettgen (2003) p. 531)

Documento anexo n° 26

Io sottoscritto confesso d'aver ricevuto in consegna la statua della Venere detta Medicea senza alcuna rottura e mancanza tanto nelle parti antiche che in quelle restaurate e m'obbligo a restituirla in quello stesso stato in cui m'è stata consegnata dopo averla formata, al quale oggetto mi è stata affidata. Questo di 23 giugno 1770.

(AGV. Filza II, 1769-1770, 63 en *Il mondo antico*, 1991, p.343)

Documento anexo n° 27

Eccellenza, coll'ingiunta Relazione rendo informata l'E. di ciò che è accaduto in occasione, che il celebre Pittore Sig^r Mengs ha fatto formare la bella Venere della R. Galleria. Siccome molto se ne è parlato in Firenze, e può facilmente succedere che ne siano avanzati fino costà de'poco fedeli rapporti ho creduto esser parte del mio dovere di rappresentare alla V.E. la nuda verità del fatto, per che ella possa co'lumi superiori, de'quali è riccamente corredato formare anche da lontano un retto e sicuro giudizio, e su quello riposare tranquillamente senza punto apprendere un male che non esiste, ma che forse più d'uno vorrà darsi la pena di esaggerarli.

Quantunque però non sia venuto finora alcun danno alla R. G^a. dall'ampia facoltà che ha ottenuto il Sig^e Mengs di formare tutte le più belle statue che vi sono; ciò non ostante prendo motivo dall'incidente insorto per tale occasione di mettere in considerazione di V.E. che se riesce d'evitare un aperto danno, non se ne sfugge però mai il pericolo; mentre in tal sorte di operazioni e lavori, convenendo trasportare le statue, benché vi si adoperi ogni maggior diligenza, sono queste sempre soggette a ricevere degli scuotimenti e degli urti, de quali si

risentono le parti riunite e saldate, e nell'atto che poi si formano, vengono a caricarsi d'un peso straordinario, che le aggrava, e che a lungo andare non può far altro che danneggiarle. In vista di che lascio che V.E. rifletta se fosse bene di determinare l'animo generoso, e benefico, di S.A.R. a non permettere mai più che siano formate le statue della R. Galleria, o ad escludere almeno delle Grazie di S.A. volesse fare in tal genere per l'avvenire quelle statue che sono le più ricercate, perchè sono le più belle, ma sono altresì le più soggette a soffrire qualche detrimento.

E pieno del più profondo ossequio.

Relazione

Essendo rimaste finite il dì 26 Luglio le forme, che il A.Mengs Pittore, in virtù del grazioso Rescritto di S.A.R. ha fatto fare della famosa statua della Venere detta de' medici il Direttore della R.G^a Giuseppe Querci stimò bene di far visitare la detta statua dal detto Sig. Mengs e dallo Scultore Spinazzi perchè in caso, che o nel trasporto, o nella formazione avesse patito, si predessero essi incarico di restituirla nello stato primiero, in conformità dell'obbligo, che per cautela ne fu fatto fare al formatore, quando gli fu consegnata. Dopo un lungo ed attento esame fu trovato non aver punto patito il marmo, ed essendo solamente in qualche parte saltato lo stucco, che riuniva le molte commettiture antiche della statua: lo che era ed è l'effetto, non tanto della formazione quanto del trasporto.

Fissatosi intanto che bisognava risanare le stuccature staccate, fu anche detto che sarebbe bene di ripulire la statua, che per essere dalla testa fino ai piedi, sudicia, e annerita, e macchiata scompariva molto all'occhio, e veniva a perdere non poco della sua naturale grazia e bellezza.

Pietro Bastianelli uno degli aiuti della R.G^a. trovandosi presente a questo discorso che aveva sentito altre volte volle fare a tutti i Forestieri intendenti delle Arti del disegno e specialmente al Sig. Cav. de Laugier medico primario dell'Imp^{le} e R. Corte di Vienna, non perdé tempo e la mattina dopo inaspettatamente fece trovare la Venere tutta lavata, e pulita spogliata da ogni estraneo impiastro, e bruttura, e renduta alla sua originale semplicità e bellezza.

Il Direttore della R. G^a. col quale principalmente il Bastianelli aveva inteso di farsi un merito, non lasciò subito di prevedere e di predire al med^o quello che sarebbe ed è avvenuto mentre i di lui malevoli non hanno lasciato di colpire in questa occasione per tentare deprimerlo; ed infatti sono andati spargendo per la città e per le case che la Venere medica era perduta, e che il Bastianelli l'aveva affatto rovinata per averla voluta ripulire ed essersi a quest'effetto servito della pomice e della rena.

In verità vi è che la statua non è pomiciata né arrenata, come si va malignamente propalando per Firenze, ma è stata bensì molto diligentemente lavata con una specie di ranno e questa lavanda ha già fatto l'effetto già da gran tempo desiderato da molti intendenti, secondo che si è accennato di sopra, cioè ha portato via tutto il sudicio, col crostume che la statua aveva addosso e la deturpava grandemente ed è rimasto il marmo così intatto e netto che non solo conserva ma scuopre anche meglio tutte le finzze dell'arte, e tutte le grazie de' contorni che l'abilità del greco scultore vi ha saputo con mirabile intendimento esprimere.

Ed essendovi già occultate le antiche commettiture per mezzo di una stuccatura più semplice, più diligente, e più assortita al color naturale del marmo, di quel che non era la vecchia fatta ad olio, si può giustamente sperare, che tutti i dilettanti, e curiosi la giudichino più che mai bellissima, ed un vero miracolo dell'arte. Tale è il giudizio di tutti i Periti, che senza essere animati da spirito di partito hanno esaminato avanti e dopo la statua, e tale è pur quello delle persone più interessate alla conservazione di tutte le preziose rarità della R. Galleria.

In fede di que Io Giuseppe Querci

Io Raimondo Cocchi

Io Ant^o Raffaello Mengs

Io Innocenzio Spinazzi

(AGU 1769-1770, Filza II, n. 66 en *Il mondo antico*, 1991, pp.344-345)

Documento anexo n° 28

Io sottoscritto confesso d'aver ricevuto in consegna il gruppo di Bacco col Fauno senz'alcuna rottura e mancanza tanto nelle parti antiche che nelle restaurate, e mi obbligo a restituirle in quello stesso stato cui mi è stata affidata per formarla. Entrambi i pollici delle mani e due foglie della corona d'ellera del Bacco sono staccate. Io Vincenzo Ciampi m'obbligo quanto sopra.

(AGV. Filza II, 1769-1770, 63, *Il mondo antico*, p. 343)

Documento anexo n° 29

Io sottoscritto confesso d'aver ricevuto in consegna dalla R. Galleria la statua del Fauno della Tribuna senza alcuna rottura, o mancanza tanto nelle parti antiche, che nelle restaurate, non v'essendo che la coda del dorso un poco smossa, e m'obbligo a restituirla dopo che l'avrò formata tale quale m'è stata consegnata

Questo di 6 agosto 1770. Niccola Kinderman

(AGV. Filza II, 1769-1770, 63 en *Il mondo antico*, p.342)

Documento anexo n° 30

(...)Il qual Gruppo è tutto ristorato, e guasto, essendovi il dito indice della destra dell'Amore staccato, i Capelli, e le pieghe smozzicati e mancanti in più parti (...)

(AGV. Filza II, 1769-1770, 63, Roettgen (2003) p. 532)

Documento anexo n° 31

Io sottoscritto confesso d'aver ricevuto in consegna dalla Galleria per formarlo il Gruppo di Amore e Psiche. Il quale gruppo è tutto ritoccato e guasto, essendovi il dito indice della destra in più parti, e tale quale m'obbligo a restituirle.

Questo di 7 novembre 1770. Niccola Kinderman.

(AGV. Filza II, 1769-1770, 63 en *Il mondo antico*, p. 342)

Documento anexo n° 32

Io sottoscritto confesso d'aver ricevuto in consegna il busto di Marco Aurelio giovane per formarlo, m'obbligo a restituirlo senza alcun detrimento, essendovi piccolissime mancanze.

Questo di 13 novembre 1770. Niccola Kindermann

(AGV. Filza II, 1769-1770, 63 en *Il mondo antico*, p.343)

Documento anexo n° 33

Io sottoscritto confesso d'aver ricevuto in consegna la statua del Lucumone per formarla e m'obbligo a restituirla senza alcun detrimento non essendovi altra mancanza che pezzi di panno.

Questo di 13 novembre 1770. Io Vincenzo Ciampi

(AGV. Filza II, 1769-1770, 63 en *Il mondo antico*, p.343)

Documento anexo n° 34

Io sottoscritto confesso d'aver ricevuto in consegna il busto di Seneca per formarlo mi obbligo a restituirlo senza alcun detrimento essendovi piccolissimi mancanze.

Questo di 18 ottobre 1770. Io Vincenzo Ciampi

(AGV. Filza II, 1769-1770, 63 en *Il mondo antico*, p.343)

Documento anexo n° 35

Consegna e ricevute delle Statue e busti dati ai formatori prima che principino il lavoro, e terminato il med.o

Dalla Tribuna

La Venere *formata*

I Lottatori *formati*

Il Fauno *formato*

L'Arrotino

Da'Corridori

Il busto della Venere che esce dal Bagno

L'Esculapio

L'Idolo di bronzo colla sua base

La testa dell'Alessandro il grande *formato*

Il gruppo d'Amore e Psiche *formato*

Il busto della statua dell'Atleta *formato*

Il busto dell'Antinoo *formato*

La testa di Caligola

La testa di Marco Agrippa *formata*

La Leda *formata*

Faustina sedente

La Minerva etrusca

Dalla Camera di Madama

La testa d'aquila in bronzo

L'aquileta in bronzo

Le teste di Cibeles Antinoo e Giove Serapio in bronzo

Statue che il Sig.e Cav. Mengs ha fatte formare nella R. Galleria delle quali non è fatta menzione nella grazia ottenuta da S.A.R.

Uno dei due cani del vestibolo *formato*

La Giunone pronuba *formata*

Il Gruppo di Bacco col Fauno

Parte dell'Ercole col Centauro

La Caccia del Leone col Cavallo *formata*

Il Lucomone in bronze *formato*

Il Busto di Marco Aurelio *formato*

Il Busto de Seneca *formato*

L'Apollino venuto da Roma *formato*

Il busto della Vestale

La testa della statua della Vittoria

La testa della statua di Giunone *formata*

Il busto di Senocrate *formato*

La testa di Alessandro il Grande *formata*

La Notomia del Cigoli in bronzo *formata*

Il Sig. Cav. Mengs volendo demarcare riconoscenza à Ministri della R. Galleria p(er) gli incomodi avuti p(er)ch'egli restasse servito non ha bisogno, che gli siano prescritte le leggi potendosi prendere meglio regola dalla sua gentilezza che dalla qualità e durata degli incomodi suddetti.

(ASGF. Filza II, 1769-1770, ins. 63 en Roettgen (2003), p. 533)

Documento anexo n° 36

Antonio Raffaello Mengs posto ai piedi di Vostra Altezza Reale umilmente Supplica di concedergli licenza di far formare per suo uso, e studio le famose Porte del Ghiberti esistente nella Chiesa di S. Giovanni i Bassorilievi del Coro del Duomo Il Ratto delle Sabine con il suo bassorilievo di Giovan Bologna, Il Gruppo, conosciuto sotto il nome dell'Alessandro Magno al Ponte Vecchio; come parimente il Gruppo quasi simile esistente nel Cortile del Palazzo Pitti. Un Mercurio che si conserva nel Giardino privato sotto i Quartieri di S.A.R. la Serenissima Gran Duchessa Come altresì / una Statua di un Giovane nella Sala delle Guardie Nobili. Un Busto di Giovine nella Camera detta delle Porcellane Altra Testa di Vecchio Sarmata esistente nell'ultima Camera Terrena. Ed essendosi la R.A.V. benignamente compiaciuta di concedere all'Oratore di disegnare le Più belle cose esistenti nelle Sue celebri Raccolta, sì della Galleria, come del Palazzo Pitti; ed essendo queste così numerose, che nel tempo del suo soggiorno in questa Capitale non ha potuto soddisfare i suoi desideri per le ordinazioni fatte del Re suo Padrone; Supplica umilmente la R.A.V. di permettergli di incaricare alcuno suo Amico di copiare per lui in Pitture, o in disegni le cose che desidera di tenere memorabili appresso di se, e di far copiare, e lavorare dette cose, come se Egli stesso fosse presente, e di continuare a far formare in gesso le cose più insigni quantunque l'oratore si trovi assente che e Di Vostra Altezza Reale umilissimo Servo Antonio Rafael Mengs

(ASF. Misc. di Finanze A. 323, en Roettgen (2003), p. 535.)

Documento anexo n° 37

Per la comandata Informazione dell'annessa supplica di Antonio Raffaello Mengs Pittore, con la quale domanda grazia di poter far formare le Porte di Bronzo dell'Oratorio di S. Giovanni Battista di questa Città ed altre Statue insigni, esistenti nei Reali Palazzi di V.A.R. e nelle pubbliche strade di Firenze, abbiamo l'onore di rappresentare, come per quel che riguarda l'interesse di questa Camera, a cui è soggetta la detta Chiesa di S. Giovanni, essendo noi sicuri, che l'Oratore come molti intelligente, e perito nella sua arte farà il mentovato lavoro in modo da non apportare nocimento alla dette Porte, non abbiamo motivo alcuno da opporre alla concessione della grazia domandata, perchè ciò sia eseguito in quei tempi, ed ore, che non disturbino le Funzioni Sacre, secondo quello che potrebbe determinarsi dal Proposto di detta Chiesa. E con profondo ossequio (...) Deputati della Camera sudetta Lorenzo Ginori/ Filippo Neri/ Giovan Batista Guadagni/ Michele Ciani

(ASF. Misc di Finanze A 323, en Roettgen (2003), p.536)

Documento anexo n° 38

Essendovi V.S. Ill.ma degnata di rimettermi una Supplica del Pittore Raffaello Mengs affine che io dica il mio sentimento sopra la medesima p(er) quella parte, che riguarda le statue esistenti nelle Reali Fabbriche, avrò l'onore di esporle, relativamente a questa domanda quanto credo conveniente al buon servizio di S.A.R. Il formare in gesso il Ratto delle Sabine con i bassi rilievi della sua base, non credo che possa recare verun pregiudizio alle medesime quando questa operazione sia fatta colla dovuta diligenza e da un abile formatore e dell'istesso mio sentimento sono lo Scultore Spinazzi e l'Architetto Paoletti, che p(er) maggior cautela ho voluto sentire sopra di questa domanda. L'intesso credo che abbia luogo p(er) la formazione del gruppo rappresentante una pietra Miliare, che esiste nel cortile del R. Palazzo, del Mercurio che è nel Giardino della Real Sovrana, della statua che si ritrova nella Sala delle Guardia Nobili e delle tre teste, ed un busto esistenti in diversi parti del Palazzo

predetto. Ma siccome questa grazia che presentemente Sua A.R. può benignamente degnarsi di concedere al Pittor Mengs potrebbe suscitare in altre occasione delle simili richieste, che graziate potrebbero esporre, a qualche pericolo le statue, e p(er) l'imperizia dei formatori, e p(er) il frequente contatto delle medesime. Così crederei che il primo che chiede la grazia di formare una Statua di S.A.R. potesse giustamente obbligarsi a lasciare il primo gesso ricavato dalle forme, affine che p(er) l'avvenire gli altri ricavassero le nuove forme non più dalla Statua ma da questo primo gesso. Questa condizione non sarebbe molto grave p(er) il Pittor Mengs, consistendo la spesa maggiore nel creare le prime forme. Quando poi questa cautela diretta più all'avvenire che al caso presente, non piacesse al Sovrano credo sempre che questa formazione che si domanda adesso non possa recar nessun pregiudizio alle Statue delle quali si tratta purché sia fatta da un soggetto capace e che vi sia in vigilato (...)
(ASF. Misc. di Finanze A. 323, en Roettgen (2003), pp. 536-537)

Documento anexo n° 39

Il Gruppo marmoreo denominato di Alessandro Magno situato presso il Ponte Vecchio è una delle belle opere della Greca Scultura, che possa gloriarsi di avere la città di Firenze, e per la sua antichità e stante il trovarsi questo marmo di continuo esposto all'aria credo che possa essere in grado facilmente in qualche sua parte di sformarsi nel caso, che gli si debbano gettar sopra le forme di gesso, mentre non vi si usi una straordinaria diligenza. Ciò non nonostante credo che S.A.R. possa benignamente accordar al celebre Pittore Sig. R. Mengs la domandata grazia di fare le forme di quel Gruppo, colla condizione che il Formatore, o Gessaio, che sarà destinato p(er) una tale operazione sia diretto dallo Scultore di S.A.R. Sig.re Spinazzi, da cui dovranno proporsi quelle cautele, che saranno credute le più opportune, perchè non sia recato il minimo nocimento quella meravigliosa Opera. (...) Sotto di 23 Aple. 1771 sono stati dati gli ordini opp.ni p(er) le grazie accordate al Pittore Mengs, come si vede dalle 5 Lett.e registrate sotto d° giorno.
(ASF. Miscellanea di Finanze A 323 en Roettgen (2003), p. 537)

Documento anexo n° 40

Il medesimo Mengs domanda di poter far formare in questa Citta le porte della chiesa di S. Giovanni, i Bassi Rilievi del Coro del Duomo, il ratto delle Sabine, il Gruppo di Alessandro Magno, il gruppo simile del Cortile del Palazzo reale ed altre Statue insigni esistenti nello stesso Palazzo. In oltre domanda di poter far continuare in sua assenza da un suo amico i disegni, e copie, che ottenne già di poter fare nella Galleria, e in detto Palazzo. Essendo stati sentiti i rispettivi dipartimenti, ai quali incumbe la custodia delle rarità sudette, i medesimi concorrono nella domandata grazie, con le opportune cautele, perche l'operazione segua senza alcun pregiudizio, aggiungendo il Segretario delle Fabbriche, che per la Statue del R^{le} Palazzo sarà opportuno, che sia lasciato il primo gesso ricavato dalle forme acciò possa servire ad altri che domandassero la stessa grazia. Concedesi, e dalla Segretaria di Finanze si partecipino gli ordini ai rispettivi dipartimenti, acciò si prendono le dovute cautele in conformità di quanto dai medesimi vien proposto.
(ASF. Protocolli degli Affari di Finanze con i rispettivi Rescritti di Sua Altezza Reale Del mese di Aprile 1771 dal di 11. al di 25. fol. 74 en Roettgen (2003), p. 538)

Documento anexo n° 41

Il Sig. Cavaliere Antonio Raffaello Mengs primo Pittore di Camera di S.M. Cattolica, che nella di lui dimora in questa dominante ebbe l'onore di ritrattare i nostri Reali Sovrani, avendo ottenuto per Benigno Rescritto di S.A.R. di poter far formare per suo studio parte delle più celebri statue e busti non tanto della Reale Galleria quanto del Regio Palazzo Pitti ed altri luoghi si pubblici che privati, abbiamo veduto già da qualche settimana messo mano a far le forme della Porta del Tempio di San Giovanni insigne lavoro in bronzo di Lorenzo Ghiberti, i di cui bassi rilievi, formati poi gesso, potranno somministrare ai giovani studenti un bell'esemplare da apprendere l'eccellenza di tal arte. Di più in quest'occasione è stato osservato che non tanto le figure rappresentano i fatti della Sacra Scrittura quanto i fregi che le ornano son fornite di una bellissima doratura la quale si trovava sotterata dalla polvere, e dalla terra che vi era attaccata sopra nel decorso di tant'anni.

(Gazzetta Toscana 27, Julio 1771, n° 30, p. 118 en Roettgen (2003), p. 539)

Documento anexo n° 42

Nell'occasione che il Pittore Antonio Raffaello Mengs ottenne grazia di V.A.R. di far formare la celebre Porta di Bronzo di opera del famoso Lorenzo Ghiberti situata all'entrata principale dell'Oratorio di S. Giovanni è stato riconosciuto che tutti i Bassirilievi dei quali è adornata la detta Porta restano quasi affatto coperti ed intasati dalla polvere e sudiciume che toglie una gran parte di pregio non solo alla finezza e rarità del lavoro ma quanto alla doratura, sopra di esso tuttavia esistente, e perciò ci viene insinuato dal medesimo Mengs, e da altri Periti di far ripulire la detta Porta nella maniera espressa nell'ingiunto Foglio da essi Sottoscritto in cui venghiamo assicurati che ciò non apporterà alla medesima verun nocimento, anzi la restituisca nella sua primiera perfezione. Primo però di determinarci a quanto sopra ci siamo creduti in dovere di renderne conto a V.A.R. con proporle severamente di sentire ancora il parere del Dottor Raimondo Cocchi Antiquario della Real Galleria, e quando ancor esso fosse del sentimento sopradetto crederebbero che Ella potesse degnarsi di ordinare che questo lavoro resti commesso a Cosimo Siries, e ad Angelo Spinazzi.

(ASGF. Filza V, 1772, ins.1, en Roettgen (2003), p. 541)

Documento anexo n° 43

(...) Se il Pittor Mengs intende che la ripulitura non possa nocere alla bellezza della Scultura cioè alla forma delle figure di bronzo o dorate, o sdorate che siano ciò è sempre vero, ed il suo attestato non ci stà contro ma io credo che anche Egli sia indotto dal supporla dorata a fuoco, perche in una anterior lettera al Pittor Pacini esprima che ci fosse richiesto dal med.o Pacini di questo attestato avendo sentito come l'insaponatura nel formare aveva scoperto l'oro in tante parti offerse di proprio moto un'Istruzione per ricoprirla come prima. E non so se anzi l'offerse di far ciò fare a sue spese, molto giustamente.

Anzi profitteremmo dell'offerta discreta che viene dal S.r Mengs e mai più concederemmo licenza di formare da d.a Porta tanto più che innumerabili altre sculture vi sono che mi sembrano migliori e questa ben considerata par più che riguardevole come monumento della istoria delle arti e che lusinga i fiorentini che p(er) un Modello perfetto, e senza eccez.e ne io credo che se si volesse far rinascere la scultura che manca in Firenze si sceglierebbe di far studiare le statue del Ghiberti.

(ASGF. Filza V, 1772, ins. 15, en Roettgen (2003), pp. 541-542)

Documento anexo n° 44

La Camera di Commercio rappresenta, che in occasione, che ad istanza del Pittore Mengs è stata formata la Porta di S. Giovanni di Lorenzo Ghiberti si è riconosciuto, che la doratura dei bassirilievi è totalmente coperta dalla polvere onde il medesimo Mengs, unitamente ad altri Periti, credebbero opportuno di farla ripulire in forma che si detti bassirilievi non soffrano danno. Qualora pertanto l'Antiquario della Reale Galleria non ci trovi difficoltà propone di commettere un tal ripulimento a Cosimo Siries, e a Angiolo Spinazzi, con valersi a tal effetto dei Lavoranti nella Galleria. L'Antiquario della Galleria predetta avendo esaminato, e fatte l'opportune prove insieme con Cosimo Siries sopra la detta Porta, crede unitamente del medesimo che la doratura di questa porta non sia nè a mercurio, nè a fuoco, ma bensì a foglia, a piuttosto amordente, e che l'artefice per ingannare il pubblico almeno per qualche tempo la ricoprisse di una vernice, che si scuopre adesso carica di una tinta, come matita rossa. Stima perciò, che qualunque ripulitura porterebbe via una simile doratura, e anche la patina uniforme del bronzo, che vi si è formata, sebbene non pregiudicasse alla Scultura, come asseriscono i Periti, che forse credarono più forte la detta doratura. In tali circostanze propone solamente d'ingiungere al Pittore Mengs di far ricuoprire da un esperto dorature col pennello tutti i Luoghi Scoperti di una vernice con olio cotto, e tinta scura, che accompagni a quella che vi è, Facciasi come si propone dall'antiquario della R. Galleria.

(ASF. Segreteria di Finanze 1745-1808. Protocolli, vol. 92. Protocollo Segreteria Bonfini degli Affari di Finanze risolti da Sua Altezza Reale nell'Consiglio di 21. Maggio 1772, in Roettgen (2003), p. 542)

Documento anexo n° 45

S.A.R. approva che sia ordinato al Pittore Mengs ad istanza del quale è stata formata la porta di S. Giovanni fatta da Lorenzo Ghiberti, di far ricoprire da un esperto doratore con una vernice con olio cotto e tinta scura che accompagni a quella che vi è tutti, e luoghi scoperti della porta sud.a

(ASF. V Prot. 13 de 21 Mag. 1772, in Roettgen (2003), p. 542)

Documento anexo n° 46

Ricevei puntualmente la Gentil.ma di lei lettera in data delli 19 Febraio, con l'acclusa a Mg.r Bottari della quale la ringrazio, ma fin ad ora non o potuto aver il vantaggio di presentarla essendovi stato a punto niuna di quelle poche volte che il dttto Mg.re era uscito prendere un poco d'aria. Spero dalla Gentilezza di V.S. Ill.ma che vorrà perdonarmi la tardanza di questa mia risponsiva poi che Ella puole benfigurarsi quanto tempo si perdo in domande e risposte con li Amici che si rivedano doppo l'assenza di dieci anni e cio si giunge la sete che avevo di rivedere le stupende opere degli Antichi e Moderni capi delle tre belle Arti. Ringrazio infinitamente a V.S. Ill.ma della assistenza che con tanta gentilezza comparte, sì a Copianti come a formatori da me impiegati, e la Supplico continuarmi questi favori. Toccante alla Cappella di Masaccio, me ne ricordo con dolore, ma per soccorrere per quanto si puole questa degna memoria del rinascimento della Pittura, Gloriosa in questa alla Nazione Florentina, non solo si dovrebbe nettare le dette Pitture, ma pri(m)a de mettervi mano asecurarle, poiche si ritrovano in molti luoghi Calciate e distaccato l'intonaco, onde conviene farci due operazioni diverse, pri(m)a di passare al ripulire. Sopra il modo ed i mezzi più proprii mi sono di già spiegato con li Sig.ri Pacini, e Ferri, ed in caso che così piacesse al Sovrano potrei ancora espor a detti tutto ciò che mi pare più conveniente a farsi. Sono stato nella Villa Medici ed ho osservato che vi sono molte

cose degne ma altresì molto sono in uno stato che avrebbero bisogno di gran restauri, principalmente li bassoriglievi: Dal altro conto quasi mi pare che non vi è aparenza che S.A.R. voglia far cosa grandiosa come meritarebbero quelle che già vi sono a Firenze e queste che ancora si potrebbero trasportare da Roma non ostante domani farò la nota e col ordinario venturo glielo rimetterò. Del segreto per pulire li Bronzi mi sono informato da diversi e tutti mi dicono che mai si sono serviti di altro che del acqua, del agro di Limone, e bisognando, del bulino. V.S. Ill.^{ma} vivi sicuro che non mi scorderò mai delle belle cose di Firenze poichè ho osservato le dette cose con la grata circostanza di trovarmi favorito più che meritavo, e da P.ssori. Sovrani, e da tutte le Persone che ho avuto la sorte di trattare, onde non mi resta da desiderare che la consolazione di mostrar la mia gratitudine. La supplico avendo l'occasione mettermi ai Piedi di S.A.R. Mia Moglie, e Figlia, come con la maggior Gratitudine.
(ASGF. Filza III, 1771, ins. 11, Roettgen (2003) p. 536)

Documento anexo n° 47

Ill.^{mo} e Rd.^{mo} Sig.Sig.Pron.Colmd./Non mi è riuscito, così presto come speravo poterla raggiugnare delle cose osservate nella Villa Medicea però V.S. Ill.^{ma} e Rd.^{ma} troverà qui complicata la Nota, e la supplico di scusare, se la troverà esposta di mala grazia poichè non so farlo meglio, e se non mi sono diffuso maggiormente è p(er) sapere che Ella conosce tutti questi Pezzi onde non occorre altro, che nominarli senza altre circostanze. Se V.S. Ill.^{ma} e Rd.^{ma} mi volesse fare tanta grazia di mettermi ai Piedi di S.A.R. il Granduca, ed esporli a Nome Mio un'umilissima supplica di permettermi di far formare alcuni Pezzi di questa Galleria, e Villa Medicea, io le sarei a V.S. Ill.^{ma} e Rd.^a infinitamente Obbligato, non mi resta che supplicarla di alcun Suo comando p(er) Obbedirla mentre sono con la maggiore venerazione di V.S. Ill.^{ma} Rd.^{ma} Roma 6 Ap.^{le} 1771 Umo.Dmo. Ed Obblig.^{mo} Serv.^{re} Antonio Rafaele Mengs

Nota delli Marmi più notabili che esistono nella villa Medicea sul Monte Pincio a Roma, che potrebbero servire di Illustre Ornamento della Galleria di S.A.R. a Firenze e sono/ In primo luogo non essendovi in quella celebre raccolta di Firenze nessuna cosa notevole di Bassi Rilievi antichi, sarebbe utile di trasportarvi il magnifico Vaso antico, con il basso rilievo d'Ifigenia, questo però ha bisogno alcuni restauri essendo molto ripezzato. Vi è un altro Basso Rilievo di Eccellente Scultura, con tre figure di donne, delle quali la parte superiore di una è restaurata dal Sig. Cavaceppi con molta pulizia e sono tutte figure alte circa 3 palmi. Non è chiaro il soggetto che rappresenta. Altro basso rilievo vi è che oggi gli serve di compagno benchè è di figure più piccole e rappresenta due donne delle quali una conduce un toro, e l'altra tiene un candelabro, estremamente di bella scultura.

Vi sarebbero in oltre li sei bassi rilievi con le figure di circa cinque palmi di altezza che stanno esposti all'intemperie dell'aria essendo murati, nelle muraglie della terrazza Ortopensile di detta villa, alcuni di questi Bassi rilievi avrebbero bisogno di molto restauro, mente le manca la maggior parte delle teste. Sulla facciata del palazzo vi sono molti belli pezzi di basso rilievo, ma siccome stanno molto lontano dalla vista, non si puole farne giudizio certo. Si vede, però che in gran parte sono restaurati, e questi restauri fatti di stucco, come si conosce per essere caduto il materiale / d'alcune braccia, e gambe, e rimasto l'armatura di ferro.

Alcuni pezzi d'ornati antichi, che formano un pilastro è murato in una loggetta di detta villa, come anco un vecchio sedente, che sembra un pastore, anco esso di basso rilievo. Di statue poi ve ne sono diverse assai buone, come il Ganimede, con l'aquila, una Ninfa a sedere sopra un cavallo marino un fauno con un satirino, di questa ve n'è un duplicato nell'istesso loco, con poca varietà ambi assai buoni.

Una figura bellissima con un cigno ai piedi, che vien creduto un Apollo, ed è grande poco più del vero ed è delle figure più eleganti dell'antichità, di questa stessa ve ne sono tre quasi simili, in questa Galleria ma quella che sta più vicino alla Porta, che conduce nel Giardino, è fra le tre la più bella, et assai superiore alle altre.

Un Marsias più bello assai di quelli di Galleria.

Nel Atrio del Palazzo vi è sopra la porta della sala un bel busto di Giove assai maggiore del vero.

Queste sono le cose più notabili, e nel medesimo tempo più facili a trasportarsi quando però con il tempo si fabbricasse una sala, o sia Galleria, in Firenze, come lo meriterebbero le tante belle cose, allora sarebbe utile trasportarvi tutte le otto statue colossali, che stanno nell'Atrio, tanto per essere proporzionati ad un loco spazioso, quanto per insegnare a Professori Moderni, il modo come si solevano scolpire le opere grandi, perchè conservino il buon effetto da lontano, così ancora vi sarebbero i quattro schiavi di porfido, e i leoni, e diverse altre cose di questa Villa; ma per ora non essendovi loco onde porli sarebbe un danno di moverli dal loco dove stanno ben collocati, e una spesa inutile il trasportarli.

Questo è quanto mi occorre dirli, in adempimento dei venerati suoi comandi.

(AGU. Filza III, 1771^A, n. 13. *Il mondo antico*, pp. 347 y ss)

Documento anexo n° 48

Il Pittore Sig. Cav^e Mengs, sperando di continuare a godere delle Reali beneficenze, s'aspetta di ottenere da S.A.R. la grazia che umilm^{te} il medesimo domanda nell'incluso Memoriale, al quale io prego V.E. di far sortire il bramato effetto, perche il Supplicante, che porge queste preci per mio mezzo abbia una riprova della giusta confidenza che io ho in V.E. e molto più di quella che Egli ha nella clemenza del Sovrano. Non so se questa potesse essere una bella opportunità di obbligare il ricorrente Pittore a fare il suo Ritratto per la R.G^a che ha promesso di fare, e non ha fatto finora.

Después añadido por la misma mano

Antonio Raffaello Mengs umilim^{mo} Serv^{re} di V.A.R. animato dai segnalati favori che l'A. V. gli ha con somma Clemenza^a accordati in Firenze la Supplica umilim^{te} volergli in continuazione delle Sue graziosis^{me} beneficenze permettere di far formare in Roma diversi pezzi d'antichità, esistenti nella R. Gall^{ria} e giardino della Villa Medicea che della. (Texto interrumpido)

(AGU. Filza III, 1771^A, n. 13. *Il mondo antico*, pp. 348-49)

Documento anexo n° 49

Antonio Raffaello Mengs domanda la permissione di far formare alcuni pezzi del deposito Marsuppini esistente nella Chiesa di S. Croce. Gli Operai di S. Croce credono potersi esaudire, con che il Supplicante si servi de i Manufattori dell'Opera predetta per fare i calchi, o per le opere di muratore quando vi abbisognino. Concedesi come si domanda, o si propone. /S.A.R. concede ad Anton Raffaello Mengs di far formare alcuni pezzi del deposito Marsuppini esistente nella chiesa di S. Croce.

(ASF. Segreteria di Finanze 1745-1808. Protocolli del Segretario Bonfini, Prot. Vol. 95 und Misc. di Finanza 323, en Roettgen (2003), p. 543)

Documento anexo n° 50

La venerata lettera di Vostra Signoria Illustrissima Scritta in data di Roma li 6. giugno, mi e solamente pervenuta il di 20. del corrente insieme con altra di mia Moglie con la data di Roma li 4. luglio, onde non so comprendere questa considerabile tardanza, che

non puole essere provenuta se non che di avere mia moglie dimenticato di spedirmella quando Vostra Signoria Illustrissima gliella consegnò. (...)

Che Vostra Signoria Illustrissima non vole accettare li gessi le assicuro mi fa molto dispiacere mi causera molta spesa, e lunghi disgusti, ma faccio pur come le piace; il mio poco giudizio e la causa di tutto, io dovevo scrivere a tempo a Vostra Signoria Illustrissima. Quello che sono a supplicarla al meno, e di far mi sapere che Statue Ella ha fatto gettare, se in pezzi, o messi insieme, e quanto le anno costato cadauna; In oltre mia Moglie bisogna che abbia mal inteso per che mai le dieddi ordine di restituirle porzione del denaro che Ella aveva dato a Barzotti, ma il tutto. Prego Vostra Signoria Illustrissima di non prendere a male le mie espressioni, le assicuro che non so scrivere, e sono assai abatuto di spirito, vedendomi asaltato di mille --inbarazzi, ma sopra tutto la poca salute mi afflige, non ho poi altra consolazione, ne in fortuna, ne con li figli, ne per l'onore, per che tutto va peggiorando, speravo di veder un tempo che potrei godere ed ora vedo che il tempo che mi era destinato e già passato. (...)

(VON EINEM, H. (ed.). Carta n° 35, pp. 72-73)

Documento anexo n° 51

Colmo: Dalle di lei gentilissimi fogli regio le molte cure che V.S. si prende per favorirmi del che non so come ringraziarla o riconoscerla, se V.S. non me ne da l'occasione con qualche Suo comando sin tanto la mia bona volonta restera infruttuoso. Spero che fra le robe del Sig^{or} Par che vi saranno cose bone, sento ancora dire che il Sig^{or} Pazaglia abia una raccolta di gessi particolari da vedere, mi farebbe molto piacere se potessi aver molti belli puti del fiamengo, percio mi sono ralegrato della nova di quello di Campo Santo che e de piu belli Le ricomando le deligenze del antecedente mia ed intanto sono con la maggior stima di V.S. Illustma. Sig^{or} Reimondo Ghelli/ Umo. Dmo. et Obblimo. Serv^{re} Antonio Raffael Mengs

(Forlì, Biblioteca Comunale, Fondo Piancastelli, en Roettgen (2003), p. 551)

Documento anexo n° 52

Dalla gentilissima Sua delle 23. Novembre prossimo passato vedo con quanta attenzione Vostra Signora Illustrissima mi ha favorito nel afare della casa, e ben comprendo che senza le di Lei premure l'afare ancora starebbe senza risoluzione alcuna, mentre il Signor Cardinale Palavicini desiderava la Casa per Monsignor Potenziani, quando fosse stato fatto Cardinale, il che al presente e finito, onde la ringrazio di tutto cuore di avermi liberato di piu lunga incertezza.

Se Vostra Signoria Illustrissima ha di già trovato casa, a satisfazione di mia Moglie come ancora un loco Proprio per mettere li Gessi ed altri inpici miei, io sono contentissimo di tutto quello che Ella aveva fatto, come già le scrissi nella medema lettera incui la pregai di prendere questo grave incomodo sopra di Se. Ma in caso che ancora non abbia trovato casa a proposito, ne dato alcuna parola o entrato in inpegno, La prego non prendersi altro incomodo per a ora, poi che, come avera inteso da mia Moglie, ho ottenuta licenza di tornare a Italia, il che spero poter eseguire verso l'istate ventura. Onde mediante questa grazia del Re mio Padrone e la generosita del Eccellentissimo Signor Principe Doria, spero poter essere a tempo di concludere questo afare in persone, e liberarne Vostra Signoria Illustrissima di tutte le inquietudine che poteva occasionarle una simile comissione, che per accettare vi voleva niente meno, che la bonta che Vostra Signoria Illustrissima ha per me. (...)

(VON EINEM, H (ed.). Carta n° 38, pp. 75-76)

Documento anexo nº 53

Avendo inteso, che la cassa con il gruppo della Lotta in gesso è salvamente arrivato a Genova, la supplico riceverlo dal sig. Tealdo, e presentarlo a nome mio all'Accademia Ligustica per un piccolo ricordo; parendomi che questo pezzo d'antico sia molto proprio perchè la gioventù si eserciti nel disegnarlo per accostumarsi a belle forme. Avrei voluto mandare ancora qualche altro pezzo utile; ma conoscendo la scarsezza del luogo nell'Accademia, mi sono determinato a mandar solo questo pezzo, che insieme è bello, e compendioso. La prego ancora di umiliare i miei rispettosissimi ossequi a S.E. il principe dell'Accademia; supplicandolo anche da parte mia di proteggere in questa occasione le nostre belle professioni con quella splendidezza propria alla casa Cambiaso. Pieno di perfetta stima, ec.

(AZARA/FEA, 1787, p. 391)

Documento anexo nº 54

Muy Sr. mio: remitimos a Vm. la adjunta Nota de las Estatuas y demas estudios que la Academia se sirvio encargarnos eligiéramos p^a hacer las formas y vaciados en los sitios en q^e se hallan los Originales, y la Carta p^a la Academia q^e Vm se servirá presentar a la Junta.

No hemos contado con las estatuas q^e al presente existen en la Academia por no allarse estas en su primer estado y por consecuencia cuasi inútiles al fin que se desea y con esta ocasión nos ofrecemos á sus ordenes de Vm cuya vida g^e Dios m^s a^s. Madrid 31 de Oct^e de 1768.

B.L.M.

Sr. . D. Ign^o de Hermosilla y Sandoval

En el margen y folios siguientes se incluye el borrador del informe aludido.

Según la orden de V.E. de la Junta Particular del dia q^e nos comunicó el Sr. Secret^o hemos elegido y proponemos a V. Ex^s las estatuas bustos, Cavezas y extremos tanto del Antiguo como de Autores modernos q^e explica la adjunta nota y nos han parezido mas propios p^a el estudio y adelantamiento de nuestras Artes, q^e se abrian de baziar y traer de Italia.

Parece q^e seria necesario baciarse ó hazer duplicados Moldes de las partes i extremos separadamente de las mas bellas estatuas del Antiguo y Moderno, como las q^e mas sirven p^a el estudio de los Profesores y discípulos: a fin que estas partes no se hallen gastadas en los moldes conserbandose todavia frescos los cuerpos y partes grandes de los moldes de las figuras enteras.

Tambien combendrá prevenir de mandar á la Persona qe tendrá el encargo ó comision de mandar hazer estos moldes q^e mande expresamente á los baciadores q^e los moldes de las figuras se hagan sin thaselos o pedazos echos de zera (bizio demasiado introducido q^e haze q^e los moldes sean de poca duracion) y en caso q^e en alguna ocasión no pudiese salir el Baciado á perfección sin este medio, será mejor hazer de tal pedazo molde duplicado, uno con zera, y otro sin ella, tapando en este ultimo las sotoesquadradas q^e no puedan salir, siendo mejor se conserbe el todo q^e de tener pocos yesos curiosos y q^e el molde se pierda tan presto como suzedo con la zera.

Ademas de estas atenciones parece seria mui util hazer sacar un baciado de cada molde hecho de escayóla q^e se deberá hazer recorrer y limpiar, no del Baciador, mas de algun Joben escultor atento q^e lo execute en presencia de los mismos originales de mármol, à fin q^e estos Yesos asi completos en todos casos nos sirban p^a sacar otros moldes aquí, en caso a necesitarlos, y tambien para este efecto convendrá curarlos con el Aceyte cozido para evitar no se desgasten por el camino tambien p. q. conziban los

diszipulos el buen efecto del concludido de estas obras insign^s y la necesidad de imitarlas tambien en esta p^{te}.

Tambien abrá diversas figuras Bustos Cabezas ó extremos que no se hallan ya en Roma de los cuales se podran hallar (~~de compra~~) algun (~~baciado~~) ejemplar que será bueno adquirir como assi mismo se encuentran yesos de figuras que tal vez no merecerian hazerse el gasto de el Molde, y no obstante serian utiles y deberan probeerse.

En caso q^e por algunos motivos se encontrase por ahora dificultad de pedir o de obtener la lizenzia de hazer los moldes de las estatuas del Vaticano, Campidolio y Quirinal nos parece se podria en tanto procurar la lizenzia de baziar lo q^e se necesita de la Vila Borguese y Ludovisi, la cual lizenzia no será mui facil obtener abiendo el Principe Borguese negado al Pontifice pasado, de hazerle baziar sus estatuas q^e pidio para la Academia Clementina de Bolonia y p^a el Ex^{mo} Abate Phelipe Farseti Gentilhombre Veneziano, no menos dicho Principe á negado ahora este favor á la emperatriz de las Rusias. El Principe Ludovisi Duq^e de Soia tambien negó la lizenzia de baziar sus estatuas, pero mando hazer moldes á sus expenses, dio un baciado al Pontifice para su Academia de Bolonia y hizo romper los Moldes; y tambien reusó al presente este favor á la emperatriz de las Rusias: Por lo que nos tomamos la libertad de hazer presente a V. Ex. estas dificultades p^a q^e se baya con el mayor cuidado á fin de obligar á estos Señores a conzeder este favor o por medio de su Soberano el Rey de Nápoles ó de parte de S.M. el Rey n^{ro}. S^{or}.

Haviendo S.M. Siciliana echo baziar las mas bellas estatuas y Bustos de las Antigüedades de Portici nos parece se podria esperar de alcanzar un baciado de cada una de estas estatuas y bustos si se interesase el Ex^{mo} Monseñor Clemente de Arostegui con aquel M^o de S. M. Siziliana el S^r Marques Tanuci Director gral. de estas Antigüedades, y se fazilitaria mucho si se pidiese esta grazia con insinuación q^e S.M. el Rey N^{ro} S^r tendria complacencia se conzediese este favor a su R^l Academia.

En la adjunta ban puesto primero las cosas mas nezesarias por donde nos parece se deberia empezar q^e son como sigue

3 Laocoon con li due Figli

1 Apollo di Belveder

1 Antinoo del Belveder

1 Il Ercole col fanciullo nello stepoloco

½ Il Torso di Belveder

Le teste con petti di dui Fiumi

La testa d'una Venere

1 La Cleopatra

Campidoglio

1 La Giunone grande

1 Il Gladiatore moribondo

del Antinoo la testa col busto

1 La Flora

1 Il Zenone

1 L'idolo grande di marmo

(añadido al margen derecho)

bassorilieve di Perseo ed Andromeda

Altro d'un partor che dorme

La Musa dalli Cons^{ri}

Li dui puti l'un con la Maschera, l'altro col Cigno

Li Bassorilievi piu belli delle scale//

Villa Borguese

1 Il Gladiatore
 1 Il Sileno
 1 L'Ermafrodita
 1 Centauro
 Faunetto
 Cupido Grande
 Il Vaso Grande
 Il Bassorilievo delle Ballarine
 Un Ercole Colossale nel giardino//
 Villa Ludovisi
 2 Lucio papirio con la Madre
 2 Petus ed Aria
 Il Marte Sedente
 Mercurio, una testa colossale//
 Villa Mathei
 L'amazzone
 Una Statua maggior del vero di Marco Aurelio
 Il torso di un fauno//
 Villa Medici
 L'Apollino
 Il Ganimede
 Marsias
 Il vaso grande di Marmo
 (añadido) le teste tutte ed il figlio nudo
 La Niobe, consistenti nel grupo della Madre con una Figlia, ed altre quatro figlie, un
 figlio giacente morto, il minore di età tenera, ed altro inginocchiato che sta nella
 Galleria
 Un bassorilievo di tre donne.
 (añadido al margen) Foliami grandi di marmo.//
 Villa Negroni
 Li dui Consoli seduti
 Il bassorilievo di Trimalcione
 Il Nettuno del Bernini//
 Palazzo Farnesio
 L'Ercole, e la Flora
 Il Schiavo
 Venere Calipigia
 Il Mercurio
 Un Apollo con il Cigno a piedi del quale vi sono altre due simile, statue nella Villa
 Medici, fra quali converrà elegere la figura migliore e più conservata
 Il Torso con la testa su cui tiene una cesta//
 Pal^o Giustiniani
 Minerva
 Una Venere colca, sopra la Viala
 Baco sedente sopra la tigre
 La Capra o Capro
 Una Musa con una flauta in m^o.
 Il Meleagro di Pichini//
 Uno delli Colossi del Quirinale e del altro il busto
 Il Fauno del Pal^o Ruspoli

La Venere de Cornuvalle
Le Verospi
Il Giove//
Il Capitello e pezzo della Cornice con Architrave e freggio del tempio di Giove, ton^e.
De Busti
Campidoglio
Il Giove della Valle e delle Busti Imperiali uno per sorte
Delli Filosofi, tutti quelli che sono conosciuti, o che sono di bel Carattere,
L'Alessandro, Le Ariadne, una testa di Fauno vecchio, il busto di un torso di giovinetta
vestita, che sta nella Galleria de la parte del Cortile.
La testa di Cipione, e Brutus, Il Ritratto di Michel Ang^o.
Farnese
Caracalla, Homero, Vestala
Zenone, Corneades,
L'Antinoo del Cardinal Alessan^o.
Michel Angiolo
Il Christo della Minerva
Il Moise de S. Pietro in Vinculis
La Piedad in S. Pietro
Testa di Christo, in S^a Agnesa
Le figurine de Candelabri d Sⁿ Pie^o
Sansovino
Il grupo di S. Anna sotto Esaia
Di Rafaello, in S. Agostino
Algardi
Le piu belle teste, mani e piedi, del Bassorilieve de S. Pietro la Maesta Reale, al
Sepolcro del Algardi di Clemente VIII. S. Pietro
Teste e mani del grupo di S. Felipe Neri in Chiesa Nuova. li busti del Poppolo
Bernino
L'Abacuc del Poppolo
La S^a Bibiana
Il Busto di Cipion Borghese
Busto di Mo^{gr} Montoya
Fran^{co} di Quinoi
La S^a Susana li putti del anima, e quello di Camposanto
Cam^o Rusconi
L'angioli del Gesu sopra ~~la~~ na porta
Il Giona nella chiesa del Poppolo
De Florenza
Venere, la Lotta, il Fauno
danzante, l'Arotino, il Cignale
il Bacco di Michel Angiolo
il Bacco di Sansovino, li Crepuscoli,
e le figure e Statue de Duchi, i il Sepolcro di Mich^l Angiolo
una Vittoria antica
Napoli
La testa del Cavallo di Casa Coraffa
un tronco panegiato sopra una porta della stalla
In Portici
Il Mercurio, il fauno ubriaco,

*due femine che si cingono il Pan=
 neggio, e le piu belle teste, tutte di Bronzo
 Il vaso antico che serve per Aqua Santa, in Gaeta
 Continua con las pinturas de Herculano
 Dios N^{ro} S^{or} g^e a V.E. como deseamos m^s a^s. Madrid 31 de Oct^e de 1768.
 B.L.M. de VE. = Dⁿ Antonio Rafael Mengs = Dⁿ Phelipe de Castro
 Ex^{mo} S^{or}. R^l. Academia de Sⁿ. Fern^{do}.
 (Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 5/CF-2)*

Documento anexo nº 55

*Hizo así mismo el Sr.D. Pedro de Silba sería mui conveniente a la Academia comprar a D. Ant^o Rafael Mengs, la gran colección de las formas, o moldes de las mejores Estatuas antiguas de Roma y Florencia, que ha hecho construir bajo su mano, pues está convencido el Sr. D. Pedro, a que por servir a la Nación, y a la Academia las dará con la mayor equidad; ya que será muy difícil lograr moldes, que estén hechos con la exactitud, y acierto, que los de Mengs, pues él mismo ha dirigido y governado a los formadores, que los han trabajado bajo su mano.
 (Archivo-Biblioteca RABASF. Juntas Particulares de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Acta del 8 de Julio de 1773. AGUEDA, M. p. 456)*

Documento anexo nº 56

*Fho en 6 de Septiembre de 1776 por orden à Tesoreria m^{or} y aviso al Duque de Losada (al margen) Dⁿ Antonio Rafael Mengs Primer Pintor de Camara. Expone que desde su regreso de Italia à España experimenta notable decadencia en su salud y principalmente en la vista que le impide trabajar y perfeccionar sus obras. En Italia donde fué bastante enfermo, logró repararse, y solicita que V.M. le conceda licencia para pasar el proximo otoño à establecerse y vivir en Roma, manteniendole en su Real Servicio con el sueldo que fuese del agrado de V.M. respecto à que conoce con evidencia que los ayres de aquel Pais adaptan mucho asú complexion, y que los de España le son mui nocivos. El sumiller apoya esta solicitud por ser cierto quanto expone Mengs, haviendose notado por dos veces lo mismo que manifiesta en su memorial; y en atencion à su especial havilidad le parece acreedor à que V.M. le conceda 600 reales de vⁿ de sueldo al año, en lugar de los 1200 que goza y del coche de las R^s Cavallerizas que actualmente disfruta, manteniendole à sus cinco hijas la pension de 40 Reales à cada una, que V.M. se dignó a concederlas para que las sirva de Dote; con la obligacion de que Mengs trabaje al año los quadros que pueda para el servicio y gusto de V.M. siendo la conduccion de ellos de cuenta de la Real Hacienda. El mismo Mengs ofrece a V.M. diversos modelos de yeso que pueden ser utiles para la Academia de Sⁿ Fernando, y que embiará de Italia lo mejor de las Estatuas que el mismo há hecho vaciar sin que se origine mas gasto que el de encajonar y transporte à España en los Navios de V.M. Incluye una nota de las Estatuas y moldes que tiene en Madrid y podrán servir para hacer vaciados de ellas, y aprovecharse en las Academias de Sevilla, Zaragoza, y Barcelona, cuios gastos serán de corta consideracion; nombrandose Sugeto de satisfaccion que los reciva, y les dé el destino que fuere del agrado de V.M.
 Sabatini y Mengs de comun acuerdo exponen que para que estos modelos puedan ser utiles al beneficio de las Artes, y publica enseñanza será mui conveniente se coloquen en la Real Academia de Sⁿ Fernando, y si V.M. tubiese á bien darles este destino convendrá avisarlo al Marques de Grimaldi para que por parte de la Academia se destine un Director de Pintura, ó de Escultura que los reciva por Inventario. (...)*

Que Sabatini reciva por inventario estas estatuas y moldes, y en su vista y de lo que dice Mengs exponga el uso que conviene hacerse de todo en beneficio de las Artes y de la causa publica. Dese noticia de ello a Mengs manifestandole que el Rey ha aceptado estos moldes y estas, y que espera lo que ofrece embarcar de Italia. (al margen)
(AGP. Expediente personal de Mengs, Caja 673/24)

Documento anexo nº 57

Ex^{mo} Señor. Por carta del Ex^{mo} S^{or} Duque de Losada he tenido el consuelo de ver q^e S.M. se ha dignado concederme la gracia de pasar a Italia, con la generosa asignacion de Sesenta mil r^s anuales, y confirmacion de la gracia acordada a mis hijas en el acto de mi retiro de esta su R^l Corte, por cuyas gracias espero deberle mi felicidad todavia algunos años.

En consecuencia de dicha R^l gracia y permiso pienso en disponer mi viage, con cuyo motibo me tomo la libertad de suplicar a V.E. se digne hacer presente a S.M. q^e habiendo echo venir de Italia diversos Modelos de Yeso, no sólo p^a mi propio uso, mas principalm^{te} a fin q^e sirvan à la Jubentud aplicada à las Artes del Dibujo, como à los mismos profesores; y ahora q^e debo dejarlos, desearia sirviesen al mismo fin con la mayor bentaaja de los súbditos de S.M. Para lograr este fin desearia pasasen a la R^l Academia de Sⁿ Fern^{do} para estar à la vista de todos los q^e quisiesen aprovecharse de ellos; pero pudiendo sospechase fuese un acto de vanidad mia si pretendiese ofrecerlos à esta R^l Academia y con esta idea desagradar à los mismos à quienes deseo servir; Suplico a V.E. humille de mi parte estos Modelos à los R^s P^s de S. M. para q^e se digne aceptarlos de mi, para q^e como cosa suya pasen a la R^l Academia, donde con el glorioso nombre de un regalo de parte de S.M. podrán adquirir una luz nueva q^e los hará mas apreciabiles à este público, y tal vez al mismo tiempo mas utiles.

Conozco mui bien q^e podrá parecer atrevimiento el ofrecer cosa tan tenue, pero los Mayores Reyes aceptan los mas tenuos tributos. Al mismo tiempo si fuese del agrado de S.M. me ofrezco embiar desde Italia todo lo mejor de las Estatuas q^e he echo vaciar quando esperaba poder establecer alguna escuela de vasallos de S. M. sin originarle otro gasto q^e el de encajonar y transporte, q^e se podrá hacer poco à poco por los Navios del Rey q^e van algunas vezes à Italia; y como tambien tengo en Madrid moldes de diversas estatuas, podrán estas servir para hacer vaciados de ellas, à fin q^e se aprovechasen de dthos vaciados las otras Academias del Reyno como son las de Sevilla, Valencia, Zaragoza y Barzelona, donde no dejará de haver ingenios q^e sería deseable viesen en sus principios estos Prototipos de la hermosura del dibujo. Los gastos para hacer estos quatro vaciados, serian mui tenuos, lo q^e puede comprender V. E. por los muchos q^e yo mismo tengo en mis Casas de Roma, Florencia y Madrid: los q^e tengo aqui, son los q^e se hallan expresados en la adjunta nota. Si S.M se digna aceptar este mi humilde tributo, he de merecer à V.E. se nombre una persona, sea el S^{or} Dⁿ Fran^{co} Sabatini, ó algun indibiduo de la R^l Academia de Sⁿ Fern^{do} u otro q^e fuere de la satisfaccion de S.M. à fin q^e los reciva en esta mi avitacion p^a darles el destino q^e fuere del R^l agrado.

(AGP. Expediente personal de Mengs, Caja 673/24)

Documento anexo nº 58

Avendo trasportato a Madrid molti gessi delle più insigni statue di Roma, non solo per mio studio, ma principalmente per utilità dei giovani pittori, che avessero desiderato approfittarsi dello studio sopra di quelle opere tanto eccellenti, sulle quali si sono formati gli uomini più grandi, che abbia mai avuto la pittura, e la scultura; e vedendomi ora necessitato a doverli lasciare per l'infelice stato della mia salute,

desiderei che servissero allo stesso fine, per cui gli ho qui trasportati, che è l'utilità, come dissi, dei sudditi del re mio signore, che desiderano applicarsi a queste arti. Per ottenere questo fine, ho considerato, che queste cose da studio non potrebbero esser meglio collocate, che nell'accademia reale delle stesse arti. Ma affinché fossero ben ricevuti dai signori, che governano l'accademia, come anche dai professori, e dal pubblico, bisognerebbe che l'accademia li ricevesse da parte di Sua Maestà il re nostro signore: per la qual cosa mi avanzo a pregar a V.E. di far presente alla Maestà Sua questo mio desiderio, e supplica, acciocchè voglia degnarsi di accettare questi gessi, che sono quelli segnati in questa carta.

Essendo noto l'amore di Sua Maestà per le belle arti, e per tutto ciò, che contribuisce all'avanzamento de'suoi sudditi anche nei minimi rami del governo, come è l'introduzione di queste arti; non ho tralasciato dal primo istante, che ho avuto l'onore d'esser chiamato al suo reale servizio, di adoperarmi per questo stesso fin, come parte della mia obbligazione. I miei sforzi per altro sono riusciti la maggior parte inutili per le molte contradizioni, e per la diffidenza, che si è avuta della mia persona come forestiere. Ciò nonostante non mi sono trattenuto, nè mi tratterrò dal fare il possibile con tutte le mie forze di rendermi utile anche agl'ingrati; essendo mio dovere di contribuire quanto posso alla gloria del re mio padrone: e se le arti sono state sempre disprezzate dalla nazione spagnuola, pare che in questo tempo si possa sperare una miglior fortuna per esse. Per gli affari tanto gravi, che si trattano nella corte primaria di così vasti regni, quale è Madrid, le cure, e le mire delle persone più distinte della corte fanno parere di poca importanza queste arti; e lo spirito elevato, e amante della gloria non avendo una strada proporzionata a' suoi desideri nel coltivare questi arti, nelle quali in Spagna con moltissima fatica, e studio si acquista pochissimo onore, quando in tante vie molto più facili si può in questo regno dar pascolo al genio della gloria, dell'ambizione, della cupidigia; sembra che si potrebbe sperare buon effetto nel promuoverle nelle altre corti, come Saragozza, Barcellona, Valenza, e Siviglia, ove per la generosità di Sua Maestà si è dato principio a farvi delle accademie. Bensì sarebbe necessario, che queste si mettessero per la buona strada, e che la gioventù pigliasse subito buoni principi. A questo effetto ho già incamminato le mie cose per avere forme delle statue principali, come sono il Laocconte, L'Apollo, l'Antinoo, l'Apollino e la Venere di Firenze, e di molti belli busti e teste, che umilmente offerisco al servizio del pubblico; supplicando a V.E. di piegare l'animo di Sua Maestà a degnarsi di far fare con queste forme un esemplare d'ogni statua, per poter servire di studio alle sudette accademie; essendo questo un affare di poca spesa, che fatta con prudenza, per cinquecento doppie si potrebbero provvedere tutte quattro le accademie. Se V.E. potrà indurre Sua Maestà a degnarsi di accettare questa mia buona volontà, e le disposizioni per eseguirla, spero che se ne vedrà un esito felice; e per parte mia, se Dio mi dà salute, continuerò a mandare qualche cosa utile per lo stesso fine da Roma, e da Firenze.

(AZARA/FEA, 1787, Carta a N.N, n° 31, p. 408 y ss.)

Documento anexo n° 59

Consiguiente a la orden del Rey que V.E. se sirve comunicarme con fha del 19 del corriente, para que reciva por Inventario las Estatuas y Moldes que Dⁿ Antonio Rafael Mengs, primer Pintor de Cámara ha presentado a S. M. con motivo de su retiro a Italia, y demas que V.E. me previene en su citada orden, hè tratado el asunto con el referido Mengs, y de acuerdo nos pareze: que para que estos Modelos puedan ser utiles al veneficio de las Artes, y publica enseñanza, sera muy conveniente que se coloquen en la R^a Academia de Sⁿ Fernando.

Si S.M. tuviere a bien que se dé el destino indicado a los expresados Modelos, convendra que V.E. lo avise al S^r Marq^{es} de Grimaldi para que se destine por parte de la Academia un Director de Pintura ó de escultura, que los reciba por Inventario, y si fuere del agrado de S. M. darles otro destino procederé a su ejecución, sin perdida de tiempo; a cujos fines me entregaré desde luego por Inventar^o de los mencionados modelos como me previene V. E. que es q^{to} se me ofrezca decir en el particular.

N^{tro} S^r g^e la vida de V. E. m^s a^s. 24 de septiembre de 1776. Excelentísimo Señor . BLM de V. Ex^a. Su mas Rend^o Serv^{or}. Francisco Sabatini.

Nota de las estatuas y Moldes

Estatuas grandes

El Grupo del Laocoonte con sus dos Hijos

El Apolo Pithio de Belbeder

El Antinoo de Belbeder

El Zenon de Campidolio

El Gladiator de Borghese

Una Musa sentada. El Camilo

La Lucha de Florencia

Una Venus cuyo origin^l está en Inglaterra

El Germanico de Fontinebló

El Apolino de Medizzis

Una Anatomía de un Cavallo

Un Fauno grande, Joben

Una Venus chica con paño, vaciada del Antiguo.

Otras dibersas Figur^s enteras , vaciad^s aqui.

Unos veinte Bustos, y Cabezas benidas de Roma mas q^e otras tantas vaciadas aqui.

Muchas figuras chicas y grandes en pedazos.

Dibersos vajos relieves benidos de Roma.

Manos, pies y otras cosas utiles p^a el estudio de un Artifize.

Moldes

Del Grupo del Laocoonte

Del Apolo de Belbeder

Del Antinoo de Belbeder

De la Venus de Medizzis

Del Apolino de Medizzis

Del Gladiator de Borghese

De un Fauno Grande

Del Zenon

De unos veinte Bustos y Cavezas, y de dibersos pies.

Esto es por mayor, no pudiendo contar una á una por ser muchas é inutil su enumeración

(AGP. Expediente personal de Mengs Caja 673 Exp. 24)

Documento anexo nº 60

Dⁿ. Antonio Rafael Mengs, Primer Pintor de Cámara há presentado al Rey las Estatuas y Moldes que expresa la nota adjunta: S. M. se há dignado de admitirlas y manda que para que puedan ser útiles al adelantamiento de las Bellas Artes y publica enseñanza, se coloquen en la Academia de Sⁿ Fernando en una sala clara, adonde, formando Galería, puedan servir para aquel fin, de suerte que los Discipulos y Profesores tengan

proporción de estudiar en ellas con entrar libremente de día a horas determinadas, sin necesidad de removerlas del parage adonde estén y eligiendo las que les parezcan mas a proposito.

Así lo há resuelto el Rey; y quiere S. M. que la Academia destine un Director de Pintura ó de Escultura que acompañado de V. M. las reciba de Dⁿ Francisco Sabatini por Inventario.

Participolo á V. M. para que lo ponga en noticia de la Academia y esta providencie se recojan y coloquen dhos Hiesos, de que S.M. la hace donación.

Dios guarde á V.M. m^s a^s como deseo. Sⁿ Lorenzo el R^l á 19 de Octubre de 1776. El Marq^s de Grimaldi.

Nota de las estatuas y Moldes

Estatuas

El Grupo de Laocoonte con sus dos Hijos

El Apolo Pithio de Belbedere

El Antinoo de Belbedere

El Zenon de Campidolio

El Gladiator de Borghese

Una Musa sentada. El Camilo

La Lucha de Florencia

Una Venus cuyo original está en Inglaterra

El Germanico de Fontainebleau

El Apolino de Medicis

Una Anatomía de un Cavallo

Un Fauno grande, Joven

Una Venus chica con paño, vaciada del Antiguo.

Otras diversas Figuras vaciadas aqui.

Unos veinte Bustos, y Cabezas venidas de Roma

Mas que otras tantas vaciadas aquí.

Muchas figuras chicas y grandes en pedazos.

Diversos vajos relieves venidos de Roma.

Manos, pies y otras cosas utiles para el estudio de un Artifice.

Moldes

Del Grupo del Laocoonte

Del Apolo de Belbedere

Del Antinoo de Belbedere

De la Venus de Medicis

Del Apolino de Medicis

Del Gladiator de Borghese

De un Fauno Grande

Del Zenon

De unos veinte Bustos y Cavezas, y de diversos pies.

Esto es por mayor, no pudiendo contar una á una por ser muchas é inutil su enumeración.

(Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 40-1/2)

Documento anexo nº 61

El Excmo. S^{or} Protector Marques de Grimaldi participa que el Rey hacia donacion á la Academia de todos los modelos de yeso y moldes que el Caballero Mengs tenia en Madrid y que habia ofrecido y presentado a S.M.

La Academia toma disposicion para el uso y conservacion de estos yesos; compra el Gladiador moribundo y los dos centauros de Furrieti; y adquiere la estatua ecuestre del Rey de Dinamarca. Excite nota de las estatuas y bustos de Mengs. Año de 1776.

Para que Dⁿ Antonio Rafael Mengs conprehenda el aprecio que se hace de su regalo de Hiesos quiere el Rei concurra el propio Mengs á la eleccion del parage adonde hayan de colocarse, como á la colocacion misma de las Estatuas, las cuales, situadas á buena luz y en sala proporcionada, servirán p^a el fin á que el Rey se ha dignado de destinarlas, quedando á cargo de la Academia disponer se pongan sobre basas que faciliten el manejo y uso de ellas, y providenciar no se confien las formas á Vaciador que no sea mui hábil, para que de este modo se conserven, y sin recibir menoscabo, puedan servir para multiplicar una misma Estatua.

Participolo a V.M, p^a la inteligencia de la Academia, como para que ésta disponga su cumplimiento, y se participe a Mengs esta determinacion á fin de que concurra á la colocación de las Estatuas.

Dios guarde á V. M. m^s a^s como deseo. San Lorenzo el Real á 27 de Octubre de 1776. El Marq^s de Grimaldi.

(Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 40-1/2)

Documento anexo nº 62

Despues de hacerse relacion de las dos R^s ordenes de 19 y 27 de Octubre sobre la donación á la Academia de los moldes y modelos del S^{or} Mengs, sigue la acta de la Junta del modo siguiente:

La Junta celebró mucho que la Academia lograrse por este medio auxilios tan importantes para el adelantamiento de las Artes. Obedeció las ordenes de S.M. aprobó lo que el S^{or} Presidente había dispuesto anteriormente de que Mengs viese, con asistencia del S^{or} Conde de Pernia y mia, las salas de la Acad^a y determinó que para transportar dhos moldes con inteligencia y acierto, asistiese el Teniente Director de Escultura Dⁿ Fran^{co} Gutierrez, á la entrega de ellos en casa de Mengs, y que el Director de escultura Dⁿ Juan Pascual de Mena, los recibiese en la casa de la Academia. Respondí con fecha de 4 de Nov^e al S^{or} Protector todo lo acordado en la Junta sobre este punto, y lo que sobre el mismo había practicado el S^{or} Presidente.

(Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 40-1/2)

Documento anexo nº 63

De la Junta Particular de 3 de Marzo de 1777

Di cuenta de como ya quedaban en la Acad^a. los modelos y moldes que su Magestad le destinó, y le habian sido presentados por Dⁿ Antonio Rafael Mengs de que di recibo al Brigadier Dⁿ Fran^{co} Sabatini, como estaba prevenido; y en cuanto al reconocimiento que debia hacer de algunos moldes Dⁿ Estevan Gricci, en la Fabrica de la China, establecida en el Retiro, á donde Mengs dexó encargado que se llevasen antes, consideró el S^{or} Presidente que seria este un trabaxo inutil, arriesgado para los moldes, y dispediosos para la Academia, cuyos inconvenientes se podrian evitar, si Gricci los reconociese en la casa de Mengs, donde aun estaban, ó en la de la Academia, á donde se transportarian; para esto le pareció á S.E. que yo pasase al Retiro, á estar con Dⁿ Tomas Bonicelli, Academico Honorario y Director de la fabrica de la China, y que le pidiese en su nombre el facilitar que Gricci reconociese los

moldes en la casa de Mengs. Desde luego convino en ello, y se efectuó el reconocimiento en la forma deseada. Como la mayor parte de estos moldes estaban llenos, solo se pudieron examinar las cuiebras exteriores, siendo imposible hacerlo interiormente, hasta que los vaciados se saquen. Entretanto hice que estuviese presente al reconocimiento el formador Josef Panucci, así para que se enterase de las advertencias de Gricci, como para que, conociendo como conoce las piezas que corresponden á cada modelo, pueda juntarlas en la Academia y rotular cada cosa en adelante, sin lo cual difícilmente se sabría lo que es.

Para colocar en tablas ó repisas muchas de las cabezas que ha adquirido la Academia resolvió que Panucci pusiese pedestales de yeso á las que no los tuviesen; y asimismo que compusiese desde luego lo que se necesitase en los modelos. El expresado formador acompañó á los mozos de cordel en los viajes que hizieron á la Academia con dhos moldes y modelos, cuidando de que no los rompiesen, y no habiendo tenido remuneracion por este trabajo, acordó la Junta se le diese lo que yo tuviese por conveniente. Asimismo me mandó remunerar á Alexandro Citadini criado de Mengs, en cuya custodia quedaron dhos modelos y matrices, despues que este se fué, dandole 300 r^s por haber contribuido, á encaminarlos con seguridad y dispuesto algunas maquinas para sacar por las puertas; y también mandó pagar á este un pedestal de madera, que para la estatua de Apolo Pithio, mandó hacer Mengs, con el fin de que sirviese de modelo á los que en adelante quiera hacer la Acad^a p^{ra} uso de las otras Estatuas.

(Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 40-1/2)

Documento anexo nº 64

Lei una lista del formador Jose Panucci en que nombraba los moldes que es necesario llenar para que se conserven y la Junta determinó que los fuese llenando. Tambien acordó que por todas las salas de la Acad^a se fuesen colocando las cabezas, y bustos nuevam^{te} adquiridos, sobre repisas, y para este efecto he dispuesto que se haga la forma por una repisa mui bella que ha venido á la Academia entre los yesos del S^{or}. Asimismo que el citado formador ponga pedestales de yeso á las cabezas, y bustos que hayan venido sin ellos, segun se acordó en la Junta antecedente. Igualmente mandó pagar á Alexandro Citadini dependiente del citado S^{or} Mengs, el pedestal de madera que este mandó hacer para el Apolo, con el fin de que sirviese de modelo cuando la Academia dispusiese hacer otros y se acordó darle cien r^s por dho pedestal. Atendiendo al riesgo que hai de que se rompan las figuras al bajarlas y subirlas de la sala del yeso, determinó la Junta que en dha Sala, estuviesen siempre algun numero de ellas, ademas de la que se esté dibujando, pues será menos arriesgado mudarlas en una misma pieza, que subirlas muchas escaleras y mudarlas de diferentes salas. Informado el Exmo Señor Marques de S^{ta} Cruz que Dⁿ Estevan Gricci, tiene en grande la figura del Gladiator moribundo, me encargó S.E. que yo practicase alguna diligencia con dho Gricci por si lo queria vender para la Academia, ó permitir sacar de él un molde.

(Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 40-1/2)

Documento anexo nº 65

No necesito decirle cuánto me he alegrado de la noticia que Vm. me da de la favorable conbersación de S.E.; se (sic) podemos salir ello espero hazer Honor a los que abrán contribuido en este negocio, haré ber que no he sólo buscado mi propio interés, malogrando los talentos de la Joventud Española, como hasta aora a sucedido quasi con todos los Pensionados que an hido allá, no sólo por la Academia mas también muchos otros que an hido con grazias y Pensiones del Rey. Digo que haré ber que el útil lo procuraré a los sugetos que me serán confiados y a la Nacion Espagnola, y sólo

deseo tener un poco de parte de la Gloria que podrá resultar al Señor Marqués, como Protector principal de este negocio. Hoi mismo he recibido dos quadros de uno de los mejores pintores de Roma, que hazen lástima de ver como este arte ha caído, no por falta de habilidad, aplicación o talento de los hombres, mas sólo por falta de la insequanza del verdadero camino; donde digo que en hoi es mas útil y necesario de establecer una buena Escuela que nunca ha sido, ed io tendré gran gusto y confieso aun vanidad de poder ser istromento de este beneficio que se haria a las artes en general y en particular alla nacion Española se pudiéramas hacer que fueran los primeros que salieran de la barbari e(n) la qual están las artes del dibujo en nuestros dias.

(Simancas, Archivo General, Estado, Legajo 6571; Jordán de Urries, J.: “Los últimos discípulos españoles de Mengs” en Congreso Internacional de Pintura española del siglo XVIII. Marbella, 1998. Madrid. 1998, pp. 435- 450)

Documento anexo nº 66

Seit einem Monat gehe ich täglich zu Mengs, zeichne nach seinen Akademien und Antiken, die er alle in den trefflichsten Abgüssen und in Menge beisammen hat; der wohnt linker Hand bei der Colonnade von St. Peter und ich rechter Hand bei der porta del popolo zwo kleine welsche Meilen davon (...). Doch wenn ich Ihnen von Mengs erzähle, so hoffe ich, werde ich's nicht nötig haben. Dieser außerordentliche Mann ist nun seit geraumer Zeit wieder hier und arbeitet an dem Entwurf zu einem grossen Altarblatt für di Peterskirche, wo er seinem Nahmen ein Denkmal stiften wird, das verdient, durch ein ewig dauerndes Mosaik zur Ehre seines Vaterlandes auf die Nachwelt zu kommen (...). Der Vortheil, aus dem Alterthume zu arbeiten, ist gewiß eine herrliche verknüpfte Mühe. Er öffnet sein Hauß einem jeden, der ihn darum bittet und sagt: ich kan es niemanden abschlagen. Ohnerachtet er ein geräumiges Hauß, die alte Villa Barberini, bewohnt, so ist es doch schon so voll von jungen Leuten, daß er bereits noch eines gemiethet hat, um für sich darin zu wohnen. Er theilt seinen Rath mit vieler Bereitschaft und einer Deutlichkeit mit, die ihm besonders eigen ist. Als ein durch die Wissenschaft gebildeter Künstler, der mit philosophischem Scharfsinn die Künste ausübt, und als ein Mann von starkem natürlichen Verstand, spricht er von der Kunst wie ein Orakel. Sein Auge ist so schnell, so richtig, daß es die geringste Abweichung von Schönen beim ersten Blick bemerkt, seine Lehren und Bemerkungen, wenn er die Arbeiten der jungen Leute durchsieht, sind so unterrichtend, so überzeugend, dass man sie mit Händen greifen muß, weil er allezeit bis auf die ersten Ursachen zurückgeht.

(Viena. Bibliothek der Stadt Wien, citado en “Ein Schreiben Heinrich Friedrich Fügers” en Jahrb. des Allerh. Kaiserhauses. 18, 1897, pp. 56-63, Roettgen (2003) p. 566)

Documento anexo nº 67

Conto di Spese e mesate fatte da me Vincenzo Barzotti per conto del Ill.mo Sig. Cav. Menges dal Mese di Maggio del 1777 fino al presente (...)

Del Mese di Maggio del 1777 la mesata.....

15.-

Lavorai al Gruppo del Aiace del Cortile accomodarlo e accomodai di un bagarero (sic) di putti venuti da Spagna e gettai due (...) di due mezze figure venute da Napoli le spese di questo mese infra gesso olio e roba presa in bottega cioè una Triga e una figurina in piedi piccola e due figurine di Felipo valle

5.25

Del mese di Giugno del 1777 la mesata

15.-

Accomodai una anfrondata (sic) venuta da Spagna e una forma di un putto di Spagna con serpe in mano e accomodai alcune cose in soffitta e messi assieme quelli due torzi che erano di Napoli Le spese 1.50

Del Mese di Luglio del 1777 la mesata 15.-
Lavorai in accomodare alcune cose in soffitta e nelle stanze Forme e principai a gettare alcuni pezzi di un Laocoonte, e le spese del medesimo mese in gesso saccocce 15 olio e sapone e corda 7.35

Del Mese di Agosto del 1777 la mesata 15.-
Principai a formare un Torzo al Vaticano e alcune cose in casa del Caval.re in sfare alcune cose che erano venute da Spagna e le spese del medesimo mese in gesso saccocce 5. olio e strutto corda e portature della medesima forma filo di ottone e cera 6.25

Del Mese di Settembre 1777 lavorato 15.-
Gettai due torzi che formai al Vaticano a fresco e principai a formare lantino del Vaticano e gettai due torzi a fresco del moseo di un faono e le spese di questo mese sono in gesso saccocce 12. olio e strutto e sapone ferro per la forma delle gambe e filo di ottone 9.25

Del Mese di 8bre del 1777 la mesata di 15.-
Terminai a formare Lantino e gettai un torzo a fresco del medesimo Antino e le spese del medesimo mese in gesso saccocce 12. e fattura del Ponte per formare Lantino e olio sapone e corde e portatura delle medesime forme 12.85

Del Mese di Novembre del 1777 la me.ta 15.-
E principai a formare lappollo del Vaticano e le spese del medesimo mesi in gesso Saccocce 4. ferro per la forma delle gambe e filo di ottone e corda e sapone, olio 11.28

Del Mese di Dicembre 1777 la mesata 15.-
Terminai lapollo del Vaticano le spese del medesimo mese in gesso Saccocce 16.-

Fattura del ponte due volte e fattura di un cavaletto per sostenere il panno del apollo e portatura delle forme del medesimo apollo e (...) per la forma del panno olio e sapone e cera 16.72

Del Mese di Gennaro del 1778 la mesata 15.-
Principai a formare il Torzo del Vaticano e feci alcune cose in casa del Caval. nella stanza delle forme portatura della forma del medesimo torzo e lo gettai a fresco olio ferro per la medesima forma 8.15
Gesso saccocce 10

Del Mese di Febraro 1778 la mesata 15.-

Principai a formare in Campidoglio e formai l'arianna l'omero e il Tolomeo e alcune cose in casa del Sig. Cav. e le spese del medesimo mese in gesso e olio sapone e filo di ottone e cera 3.87

Del Mese di Marzo del 1778 la mes.a 15.-
Lavorai in Campidoglio e principai a formare il Gladiatore Moribondo e le spese del medesimo mese in gesso, saccocce 10. olio e sapone e Verzella per la forma della pianta e filo di ottone e cera 7.27

Del Mese di Aprile la mesata 15.-
Terminai di formare il gladiatore Moribondo di Campidoglio e portai la forma a casa del Cavagl.re spese di portatura di forme e gesso sacc. 9 e gesso per la forma delle braccia e torzo e sapone e mancia al portinaro 9.24

Del Mese di Maggio del 1778 la mes.a 15.-
Diedi l'olio cotto alla forma del Antino e formai due mascoroni di Greta che modello Nicolino e andiedi a formare una mensola a San Pietro in vincola e una cornice e le spese di questo mese in gesso, saccocce 10. e portatura di queste forme e mancia al chierico e sapone olio e corda 10.-

Del Mese di Giugno del 1778 la mes. 15.-
Principai a gettare l'antino del Vaticano e lo messi assieme e principai pure a gettare l'appollo cio le gambe e le spese medesimo mese in gesso sacco 16. ferro per le due gambe dell'Apollo e corda e strutto e formai due gambine che fece il Cav. di una Venerina 12.75

Del Mese di Luglio del 1778 la mesata 15.-
Gettai due mensole di San Pietro in Vincola e diedi l'olio cotto al Gladiatore Moribondo e gettai due mensole di contonata che modello Nicolino e le spese del medesimo mese in gesso olio e olio cotto 8.28

Del Mese di Agosto del 1778 la mes. 15.-
Principai a gettare un Gladiatore Moribondo per turino e terminai l'appollo pure per turino e gettai pure alcuni pezzi del Gladiatore per il Cava.r le spese del medesimo mese in Gesso sacco 10. ferro olio e strutto 9.20

Del Mese di Settembre del 1778 la me. 15.-
Messi assieme il Gladiatore moribondo per il Caval.re e gettai la testa di omero

Ariana e Tolomeo per Turino e consegnai pure la robba che doveva andare a turino e le spese di questo mese in gesso e ferro per il gladiatore Moribondo e olio 6.75

Del Mese di Ottobre del 1778 la mes. 15.-
Abitei a villa Barberini con il padrone e feci alcune cose necessarie per il medesimo

Del Mese di Novembre del 1778 la mes. 15.-

Pure abitei dal padrone a Villa Barberini e principai una testa al Moseo per l'accademia di Francia

Del Mese di Dicembre del 1778 la mes. 15.-
Feci alcuni incalchi a san Pietro di certi putti del fiammengo le spesi in gesso e olio 3.-

Le giornate che non ho lavorato per il Ill.mo Sig. Cav.re Menges

Del Mese di Maggio del 1777 lavorai fora di cosa del Il.o Sig. Cav. alla Accademia di Francia giornate 12.-

Del Mese di Giugno del 1777 lavorai da monsu Seriel giornate 15.-

Del Mese di Luglio del 1777 lavorai a formare una Testa e gambe per il Sig. Sibila 6

Del Mese di Agosto lavorai per formare una testa di antonino pio pure per Sibilla 7

Del mese di Settembre per nessuno

Del Mese di ottobre del 1777 lavorai a cosa mia in bottega 5

Del mese di Novembre del 1777 lavorai a formare una testa di VichelMan 4

Del Mese di Dicembre da nessuno

Del Mese di Gennaro del 1778 lavorai da Monsu Seriel 6

Del mese di Febraro del 1778 lavorai dal Sibilla 5

Del Mese di Marzo del 1778 lavorai a San Spirito a formare una nattomia p l'accademia di Francia 4

Del Mese di Aple del 1778 lavorai a San Pietro in Vincola 8

Del Mese di Maggio del 1778 lavorai a San Pietro in Vincola 3

Del Mese di Agosto per nessuo

Del Mese di Settembre per nessuno

Del Mese di Ottobre per nessuno

Del Mese di Novembre per nessuno

Del Mese di Dicembre al moseo per l'accad. di Francia 15

Le giornate che o lavorate fora di casa del Cav. e sono 90 che sono somma di mesate e spese fatte da me Vincenzo Barzotti a conto del Il.mo Sig. Cav.r Menges dalli principi di Maggio del 1777 fino alli ultimi di Dicembre del 1778 ascendo a scudi quattrocento quaranta otto e baiochi settantaquattro Dico

448.74

(...) -106.-

Onde rimane ancora fino alli primi di gennaro del 1779 con difalcare quelli che av.ti sono scudi trecento quarantadue e baiochi settantaquattro dico

342.74

Del Accrescimento del conto a dietro

Del Mese di Gennaro del 1779 assistei

al Sig. Caval.re a villa Barberini 15.-

Del Mese di Febrero del 1779 15.-

Principai a metter assieme con Laoconte G.so Sapone 2.50

Del Mese di Marzo del 1779 15.-

<i>Getai due gambe del Appolo e in gesso e ferro</i>	3.20
<i>Gesso per formare la Storchiaa a San Sp.to Saco</i>	2.-

52.70
+ 342.74

395.44

<i>Dal primo di Aprile al giorno diciannove per mia mesata scudi nove e baiochi cinquanta dico</i>	9.50	
<i>che ascende tutta la somma</i>		404.94

Io sottoscritto mi obbligo pagare il presente conto al Sig. Vincenzo Barzotti, o a Chi me lo presentera in suo nome, e così resterà soddisfatto ogni Conto, e spesa che sia stata tra il sudetto e Me sottoscritto sio al presente giorno 19. Aprile 1779. In fede Antonio Raffaele Mengs

(ASR. Trenta Notai Capitolini, uff. 4, Capponi 1779, vol. 491, d. 691r-693 v, 735r-738r, Roettgen (2003) pp. 579-580)

Documento anexo n° 68

Carissimo Padre

Roma a dì 21 9^{bre} 1778.

Avendo ricevuta una di vostro in data li: 4 del presente e della medema sento alcune cose che non vanno bene (...) in primo luogo vi diro come io ora e indifcile che possa venire a Fiorenza a causa di molti lavore che il Cavalg^l mi ordina e poi al zio le dispiacerebbe assai e poi il Cav^rmi a detto che lui non vi aveva scristo apposta per che si credeva che voi eravate occupato e credeva che voi non ci potesti andare e per non obbligarvi non vi aveva scristo. Onde io a lui ce lo detto e li o fatto sentire la lettera e lui mi a risposto che io o da fare qui in Roma, e se voi non ci potevate andare non era male, onde caro Padre procurate di pensarci ben, e se non ci potete andare non ci andate e non vi strapaziate tanto la vostra vita e se caso mai risolverete di andarci andate ci con uno che vi possa aiutare e sia capace e non guardate a darli q[...]che cosa di piu; basta, del tutto datemene avviso (...) lavoro al museo per il re di Francia che vi mando una copia del memoriale (...) posiate conoscere lonore che si fa un vostro figlio e vostro allievo e mi tocca andarci attempo avanzato e chil sa quando la finero e lunedì mi tocca andare a San Pietro a formare 7 putti per colonna del Altare maggiore che sono del Fiammingo e sono grandi 3 palmi e mezzo luno e questi sono per menses; il zio mi a detto che vi avisi che a inpostato li 400 cento scudi e vi saluta. Io della lettera ancona non ce lo detto ma ce lo diro di quella che voi mi avete scritta. Caro Padre io vi domando la Vr^a Benediz^e e il Sig. Cav. vi saluta caramente e dice che questo altro anno viene a Fiorenza e che allora mi ci porterà anche a me. Bea^{mo} Padre. Il Direttore della Accademia di Francia in Roma con ogni dovuto ossequio espone alla S^{ta} V^o gualmente avendo da S: Maesta Cri^{ma} la Commissione di fare fare da un pensionato in essa accademia una copia della testa o busto di una Dea accinta d'uva e pampani poco fa acquistata dalla S: V: dall'eredi del conte Fede ed ora esistente nel museo in Vaticano che della grezia.

A Mons^r Magio^{mo} che ne parli (ilegibile) si e degnato la Sa^{ta} di Nos^o Sig^r nella audienza di questo giorno ordinarci di accordare come in esecuzione delgli (sic) ordini sovrani accordiamo al oratore la grazia di potere far prendere la forma della testa e busto di Dea accinta di panpani colla condizione pero che si serva del opera di Vincenzo

Barsotti sperimentato e abile formatore, dato dalle stanza della Nostra [...] al quirinale questo di 26 ot^{bre} 1778
(Archivo particular de la familia Marchi. Carte Pellegrini-Barsotti. n° 420)

Documento anexo n° 69

Firenza a di 4 Mag. 1779

Stima^{mo} Sig.

Lo prego di fare i miei rispetti ed esporrere la mia dovuta Servitu e con significarli come il giorno 27 dello scorso mese arrivai in Firenza con bona salute come dal Sig. Santi aveva saputo che il medesimo mi accolse con un amore molto maggiore del mio merito, e mi diede in sua casa tutto il comodo a me necessario con una bona stanza e letto, il quale li sono molto dovuto ma questo devo anche ringraziare la sua bona volonta, che à voluto sempre di favorirmi; e il medesimo Sig. Santi immediatamente arrivato mi condusse nella stanza ~~dette~~ dove erano le forme che vi è tutto il comodo necessario da lavorarsi che possa bisognare per servizio di formatore e mi consegnò tutte le forme le quali le trovai la maggior parte vuote senza getti drento (sic) che se non fosse che mancano alcuni pezzi per compimento dei getti richiesti dal Sig. Cavaliere sono in ordine di principiarle a improntarle con la carte straccia il quale principieremo quanto prima a eseguirle e poi con sollecitudine incassarle con tutta [...]tenzione; che già il suddetto Sig. Santi a di già preparata una porzione di segatura e palglia e stoppa necessaria al incassamento delle suddette forme che il suddetto non trascura niente e non fa perdere un momento di tempo; che io rimassi attonito quando viddi robba sì ben distribuita tanto nella robba del Sig. Cavaliere come nella sua que si il Sig. Cavaliere venisse a Fiorenza come tutti lo desiderano sarei quasi sicuro che si tratterebbe qui a godersi questi comodi e manderia a Roma il Sig. Santi a eseguire le sui veci e stare assistente alla fabbrica di Villa Cavag^{ri} il quale potria stare sicuro, che la ridurrebbe comoda come il Sig. Cavaliere desiderebbe; Lo prego ancora Sig. Don Bernardino, che mi voglia fare tanta carita di avisarmi per mia ultima consolazione se e in bene di una recuperata salut[...] Sig. Cavaliere come desidero e lo spero in Dio e Nella Sa[...] e con [...] tanto da mia parte e con dirli che non tralasci di impiegarmi e di comandarmi in tutto e per tutto quello, che conosce che io possa, e che fossi giovevole per la sua desirata salute, che disponga di me cio, che li pare e piace, che io mi chiamero felice di servirlo; Lo prego ancora di fare i miei rispetti al Sig. Don Alberico al Sig. Don Raffael e alle loro Sig. Sorelle e anche alla Sig. Caterina e Sig. Anna Maria
Lei poi lo prego con ogni sincerita a volermi perdonare del ardire che mi sono preso di darli questo incomodo, che lei pure se mi conosce capace in qualunque cosa lo prego a non risparmiarsi che con ogni contento lo serviro; e in quanto poi alla [...] che mi diede quanto prima adempiro il mio dovere e ne sara subito avisato e con il dovutto rispetto e amore li ratifico la mia inabile servitu.

(Archivo particular de la familia Marchi. Carte Pellegrini-Barsotti. n° 421)

Documento anexo n° 70

Mio Sig. e Padrone Stim^{mo}

Firenza a di Giugno 1779

Sento da una delle sue lettere a nome del Sig. Cavaglieri (sic) come mi incarica di osservare le forme che avesseno perso la prima delicateza e se ne sono mandi in sieme con le medesime forme anche un getto di prima gettatura onde di questo lo prego di partecipare il Sig. Cavaliere che sarà servito sinceramente, ma che ancora non mi è capitata nessuna di queste forme che ~~non~~ siano stracche e che non siano inettato di farli onore in quanto alla agevoleza e al modo di mettere in esecuzione quanto il Sig. Cav.

mi inpose non o trovato una minima dificolta, ~~e~~ ma subito che se ne trovassi e mio dovere di avisarlo: puole pure sugerire al Sig. Cav. che in quanto a incassare si fa con gran calore; perche n'è il Sig. Santi che lavora come un disperato che non si piegla un momento di riposo e lo fa propriamente con amore e poi li e stata troppo sensibile loferla che li fece il Sig. Caval. del Apollo ed el Aoconte il quale poci giorni passa che non me li ramenti e li gia a destinato il loco dove collocarl' che per Laoconte gia a disegnato di farci un arco che veramente lo merita: perche per mancanza di palglia che qui non se ne trova per quadrini a sfasto tutte le stoglie di palglia che copriva tutti li suoi lagrumi che ci fanno un gran vantaggio.

Li dira anche al Sig. Cav. che abbiamo incassato gia tutta la porta di San Gio. e tutti li forme de bassi rilievo di domo elappollino e il Faono dalle Nacchere e adesso si incassa lamore e sichè.

Sento nella sua lettera con mio gran dispiacere come il Sig. Cavag. stia in una strema debolezza e che si fosino sopragiunte un corso di morrodié. Ma Dio mio come mai questo povero Sig. e cosi tribolato che veramente mi fa compasione che se potessi con il mio sangue rimediarlo almeno in una qualche maniera certamente lo farei ma io pero non sconfido in Dio e pregero tanto che spero di sentire qualche miglioramento e che avendo lasciato il lavorare spero che si rimita.

Lo prego caro Sig. Don Bernardino di leggere questa lettera al Sig. Cav. e con riverilmelo tanto caramente e che mi comandi che saro pronto a servirlo in qualunque cosa che possi. Se poi lo supplico a compatirmi e lo prego perdonarmi di tanto incomodo che li do che veramente li sono tenuto onde lo prego a comandarmi che faro il possibile servirlo. Lo prego a ristutirmi li saluti a tutti e baciandoli u^{mite} le mani mi conformo.

Umi e De Serv. Vincenzo Barzotti

(Archivo particular de la familia Marchi. Carte Pellegrini-Barsotti. n° 422)

Documento anexo n° 71

Da Livorno non hó notizia alcuna di essere arrivate le casse benché puo esserci qualche Cosa con le lettere di oggi e per quanto mi disse ierl'altro il [...] dovrebbero essere arrivate, in breve dun[...] Firenze. Oggi ricevo lettera di D. Berna[...] quale mi dice che oggi a otto mi avvissera [...] debbo consegnare il denaro mentre che egli [...] il possibile per farlo pagare a voi, ma da Monsig[...] Riminaldi non gli é stato accordato, dunq^e si vede che non há voglia di pagarvi. Io però non mi sono perso d'animo perche a vostra in questa sera. Hó scritto a D. Bernardino che sono gia 10 giorni che dal Ministro di Lucca sono stato ricercato di questo affare, e se avevo riscosso i denari, ed avendogli detto che si, egli mi há ordinato di non pagare ad alcuno senza farglielo sapere, ed ora che D. Bernard^o mi avvisa che non vegli puó far pagare, ho detto [...] ará un istanza di Vincenzo Barsotti di cui [...]sapevo nulla perciò veda di distrigarmi [...] entrar io in un taccolo con la Repubblica. [...] trovato questo finzioné per pigliar tempo, e per che [...] prima che torni la risposta da Roma voi volete pigliar qualche risoluzione possiate esser in tempo. E giacché si vede che il garbato Monsig^r non vorrebbe pagarvi io vorrei mandar una staggina sopra tutta la roba che sta in Firenze per poter almeno profittare del prezzo della Med^a: e cosi minchionare quello che vuol minchionar voi pensateci e risolvete: Io hó preso questa risoluzione per aver tempo e per vostro vantaggio. Salutate la Sposa, e il padre state sano, e fatemi saper qualche cosa presto per non esser prevenuti da Roma con unordin contrario addio. Tutti vi salutano di cuore. Fir. di 22 Febb^o 1780. Affe^{mo} amico e Serv. Santi Pacini.
(Archivo particular de la familia Marchi. Carte Pellegrini-Barsotti. n° 906)

Documento anexo n° 72

29 Febbraio 1780

*Sto aspettando la vostra car^{ma} persona, o la risposta sopra l'affare di che vi scrissi la settimana passata. Già le casse sono per arno, e giovedì mattina saranno in Casa dunque prendete le vostre misure: per ora hó ottenuto la grazia di pagar a Firenze tutte le spese anco di Livorno, e si aspetta il memoriale graziato per t^{ia} la Gabella. S.A.R alla fine del mese, nell'occasione che vanno via le monache di S. Agata che stanno in faccia, si crede che venga a vedere il Monastero e lo studio nel med^o tempo il quale è quasi finito affatto, solo manca il Grupo dell altro Alesandro tutto il resto è stabilito. Eccovi dato ragguaglio di quanto occorre regolatevi come credete. Salutate la sposa e vostro Padre a nome ancora della Sig^{ra} Anna e di t^{ti} di Casa
Vostro aff^{mo} ed Obli^{mo} Ser. ed amico. Santi Pacini
(Archivo particular de la familia Marchi. Carte Pellegrini-Barsotti. n° 455)*

Documento anexo n° 73

Fir. di 7 Marzo 1780

*Ho ricevuta oggi una Cara vostra dalla quale mi pare di poter credere che voi non avete ricevuta lultima mia scritta otto giorni fà e dove vi davo avviso che giovedì le casse sarebbero state a Casa. Ora poi vi avviso che sono venute puntualmente e che già abbiamo scassato la robba che era tutta fradicia, ma non vi é gran male, solo che molti pezzi si son rotti, ma pure son rassettabili. Già io lavoro al solito come una bestia, ed hó restaurato molte cose e molte vado preparando p il vostro arrivo accio troviate le cose pronte. Questa servirá d'avviso di cio che segue fino al presente, di Roma no hó più avuto lettere, sicche Lei venite io sono in tempo di aspettarvi p far qualche cosa prima di riscrivire a Roma, e concerteremo di far il possibile p aver tutto da quel Monsignore. Salutate ora a nome di tutti di casa, e venite che faremo bene addio.
Vostro aff. Amico. Santi Pacini
(Archivo particular de la familia Marchi. Carte Pellegrini-Barsotti. n° 456)*

Documento anexo n° 74

7 giugno 1780

*Sig^r Santi Pacini, si compiacerà liberamente consegnare al Sig^r Vincenzo Barzotti tutto il denaro, che V.S. ha ritratto dalla vendita di diversi gessi, e mobili appartenenti all'eredità del di buona memoria Cavaliere Antonio Rafaele Mengs come ancora tutti gli altri Gessi, Forme e residuo de Mobeli, se vene sono, che esistono presso di vostra Signoria e sono di pertinenza della riferita eredità e li suddetti danaro, gessi, forme e residuo de mobili. Io sottoscritto come Economo, ed amministratore generale deputato dalla Santità di Nostro Signore P.P. Pio VI, al patrimonio ed eredità libera sudetta li faccio consegnare in saldo final pagamento ed intera sodisfazione di tutte e singole mercedi, spese ed altro al medesimo Sig. Barzotti dovuto fino al presente giorno dalla mentovata eredità, ed in tutto e per tutto a tenore dell'Istromento di concordia, e rispettiva quietanza sotto questo istesso giorno stipolato per gli atti del Capponi Notaro Capitolino al quale che con ricevuta Roma questo dì 5 giugno 17ottanta.
Giammaria Riminaldi Amministrat. Ed Economo di della Eredità del Cav. Mengs.
(Archivo particular de la familia Marchi. Carte Pellegrini-Barsotti. n° 405-C)*

Documento anexo n° 75

Nel nome di Dio Amen

In virtu del presente, benché privato foglio, da valere al pari di pubblico, e giurato Istromento, Io sottoscrit. spontaneamente, ed in ogni altro miglio modo, prometto e mi obbligo di ricevere tutte le Forme esistenti nel Casino Cavalieri nel modo, qualità e quantità descritte nell'inventario; Ed in corresponsività di dare agli Eredi del fu Sig. Cav^e. Antonio Raffaele Mengs nel termine di mesi tre, dopo la sottoscrizione del presente, il primo getto compito messo insieme, e fatto a tutte, e singole mie spese, di ciascheduna delle suddette Forme, e di qualunque altra, che mi sarà consegnata, e che non fosse in detto inventario compresa; Ed il medesimo Getto di ciascuna delle suddette Forme mi obbligo fare, e consegnare fatto ad uso di arte, e che per tale sia riconosciuto da perito Formatore. Mi obbligo ancora, e prometto, completare quei Getti che sono in parte mancanti, ed in particolare due statue di Villa Medici, alcuni pezzi del Laoconte, purchè la forma di questo sia in istato servibile, ed alcuni Apolli, ed anche qualunque altro che avesse qualche parte mancante. E questo fare per scudi dieci, perchè così e non altrimenti, e per la piena osservanza delle cose suddette. Obbligo me stesso, Beni, ed Eredi nella più ampia forma della R.C. A^{plica}. Roma questo di 3 luglio 1780. (Archivo particular de la familia Marchi. Carte Pellegrini-Barsotti. n° 406)

Documento anexo n° 76

Firenze 20 Giugn° 1780

Ho ricevuto con somma consolazione il Car^{mo} vostro foglio 10 corr^{te}, e tanto piu perche ci trovo aggiustato l'interes [...] vostro conforme mi ero pensato, sono contento che sia riuscito bene perchè sono stato io che vel hò progettato. Io credo di aver venduto per 30 scudi la Venere e l'Apollo, per quell occasione di Spinazzi, sicchè ancora questi saranno denari, per altre parti non hò per ora riscontro alcuno ma spero verrà. Io poi desidero che facciate l'acquisto di roba di Mengs, e se voi foste del primo pensiero di venire a stare a Firenze, questa sarebbe l'occasione di profittare qualche cosa se pure il vostro zio non guastasse ogni cosa. Io vi spiegherò un mio pensiero, e questo è che subito fatto acquisto delle forme e altro di Mengs, con il credito che hà questa roba, ne farei una Nota, e la manderei con una supplica al Granduca, dicendo d'aver acquistato lo studio de forme e Statue, del fu Cav. Mengs: e desiderando venire a stabilirvi in Firenze, dimandato la Sua protezione volendo caricarsi lui della spesa del trasporto, essendo questo per essere di n° tante case incirca, e inricompensa di tal favore, offresti un getto per sorta alla sua Reale Accademia, contentandovi di esser rimborsato delle spese, oppure una cosa simile, perche vedo io che con questo mezzo daresti solo un getto delle forme e tutti gli altri gessi vi verrebbero trasportati liberi di spese, e senza obbligo alcuno. Può darsi che abbia io immaginato male, ma secondo le circostanze nuotate quel che non camina si potrebbe stillare, un aiuto del Granduca che farebbe comodo assai, ma temo di vostro Zio. Insomma pensateci che non mi parrebbe cosa cattiva se pare non avete pensato diversamente da quello che pensavi una volta.

Vi mando i libri per il Sig. Alberico, e questi sono alla Posta con la vostra direzione. La lettera d'ordine non preme: mandarla bastandomi la vostra parola, e l'avviso di D. Bernardino, il quale vi prego revenire a mi nome, dirgli che hò ricevuta la sua lettera, alla q^{le} non rispondo per non accrescergli spesa e incomodo.

Dal Sig. Azara non sarà male di lasciarsi vedere specialmente prima di partire qualche tempo perche se avesse pronto i libri della vita e opere di Mengs, e la medaglia con il suo ritratto che mi hà promesso la protessi pigliare, e se non lo ramentasse lui buona grazia potreste rammentarla voi sapendo che sia escita fuori.

Mi è stato detto che un certo Dottor Branchi fiorentino, há mangiati assai denari ad un Napoletano, e a un Exgesuita Notar Bartolo, e che perciò doppo essere stato in Segreto gli hanno fatto pigliare il Cappello Verde, se ne sapete qualche storia di questo birbo sarei curioso di saper notizia conoscendolo io bene, per un furtante. Questo è quanto e ringraziandovi dei saluti di t^{ti}, e ritornandovegli centuplicati mi dico vostro aff^o amico e ser^f. Santi Pacini.

(Archivo particular de la familia Marchi. Carte Pellegrini-Barsotti. n°459)

Documento anexo n° 77

Remito á V.E. la cuenta adjunta, q^e me ha entregado Dⁿ Fran^{co} Preciado del gasto causado por los yesos del Difunto Dⁿ Antonio Rafael Mengs, cuyo importe de 1357 escudos y 67 bayocos cargarè en la relacion de gastos extraordinarios de esta Embaxada. Y por lo que mira á la insinuacion, q^e hace dicho Preciado al fin del referido Papel sobre el trabajo extraordinario, q^e ha tenido en esta Comision, me remito á lo que V.E. juzgue por mas conveniente. Me ofrezco
(Embajada Española ante la Santa Sede. Legajo 350 n° 103)

Documento anexo n° 78

En cumplimiento de lo que V.E. me previene en Carta de 10 del corriente sobre los Modelos de yeso que tiene en Roma Dⁿ Antonio Rafael Mengs, y de que hizo yá cesion á S.M. debo decir á V.E. que de acuerdo con el mismo Mengs queda encargado Dⁿ Francisco Preciado de hacerlos encajonar, para dirigirlos por Mar con sobrescrito á V.E. al Puerto de Alicante como el mas inmediato á esa Corte. Luego que se haya hecho esta diligencia, lo participase á V.E. dandole aviso de los dispendios que huviese causado la comision. Dios g^e
(Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores. Reales Órdenes, Leg. 349, f. 252)

Documento anexo n° 79

Mui S^{or} mio el Ex^{mo} S^{or} Duque de Grimaldi aviendo tenido la orden del Ex^{mo} S^{or} Conde de Floridablanca para recibir i hazer encajonar varios hiesos ó estatuas vaciadas p^r los originales antiguos, q^e el Cav^{ro} Mengs prometió dar a S. M. diferentes de las q^e presento en esa Corte con el fin de q^e las diese ala Academia, se ha servido darme este encargo, afin q^e yo recibiendo dichos hiesos lo haga poner en otro parage i los haga encaxonar de modo q^e vayan lo más seguram^{te} q^e sea posible, quedando S. Ex^a a pagar de orden del Rei todo el gasto, i hazerlos embarcar para Alicante como se le previene. En este supuesto he tratado con el S^{or} Mengs de este asunto, i del modo mas seguro de encajonarlos, i ando buscando sitio para irlos poniendo i encaxonando, y en donde puedan estar las caxas hasta q^e aya ocasion de embarco. Este es un asunto que vá a redundar en beneficio de la Academia sin q^e aya de costarle un quarto, pues todo el costo, q^e no será poco, irá de cuenta de S.M. No me será de poco embarazo, este cuidado, q^e exige atencion i perdida de tiempo, pero todo lo sufriré con gusto asi p^r ser orden de S. M. como por resultar en beneficio de la Academia i por consiguiente de las Artes i estudiosos.

Doi a V.S. esta noticia p^a su inteligencia, suponiendo será del agrado dela Academia, q^e podrá jactar una delas mejores colecciones q^e tal vez no será facil unir otra alguna tan facilmente.

(Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 40-1/2)

Documento anexo nº 80

Nota de las Estatuas de yeso vaciados p^r los originales de marmol antiguas, que regala a S.M. el S^{or} D. Antonio Rafael Mengs, i q^e ha recibido D. Fran^{co} Preciado para hazerlas encajonar con orden del Ex^{mo} S^{or} Duque de Grimaldi Embaxador de S.M. en esta Corte de Roma &^a.

Numº 1 El Gladiador moribundo, q^e está en la Galeria de Campidolio

2 El Gladiador Combatiente de Vila Burghese (sic)

3 La Venus de Campidolio

4 Otra Venus del Marques Cornavalla

5 i 6 Los dos centauros de Furrieti, q^e hoy estan en Campidolio

7 La Flora de Campidolio

8 Arpocrates, Dios del Silencio, q^e está en Campidolio

9 El Fauno de marmol roxo q^e está en Campidolio

10 El Idolo Egipcio grande q^e está en Campidolio

11 La Amazona q^e fue de Casa Matei, i hoy está en el Museo Vaticano

12 Un Vaso ó jarron adornado de baxos relieves de Vila Medicis

13 Otro vaso compañero a este dho

14 Algunos pedazos de dhos jarrones o vasos

15 El Sileno con Baco niño en brazos de Vila Burghese

16 Un esclavo q^e está en Vila Medicis

17 Una Sibila de Vila Medicis

18 Un Ganimedes de Vila Medicis

19 Un Apolo con un Cisne de Vila Medicis

20-21 dos baxos relieves ó frisos de adornos ó cogollos con ojas de Vila Medicis

22 Un pedazo de baxos relieves con soldados q^e se conoce conducian un muerto & cuio original está en la Abadia de Grottaferrata.

23 Un Baco q^e se apoya a un tronco de Vila Medicis

24 Un Torso con cabeza q^e está en Napoles

25 Otro Torso de muger tambien de Napoles

26 El Torso de Hercules sentado del Vaticano

27 Otro Torso de Joven, q^e está en el Vaticano

28 El Jugador de Disco q^e fué a Inghilterra

29 La Ceres de Mattei q^e hoi está en el Museo Vaticano

30 Otra compañera

31 El Antinoo de Amilton replica del que está en Vaticano, antiguo i entero

32 La Musa Talia

33 Un Busto colosal de Juno, q^e está en Vaticano

34 Una Cabeza de Aquiles de Vila Burghese

35 Una Venus medio arrodillada con un Amorino del Flamenco del Marques Rondanini

36 Un Jugador de taba q^e muerde el brazo del compañero q^e falta, estatua q^e fue a Inghilterra

37 Niña q^e juega ala Taba, q^e está en Francia

38 Un Amorino sobre un Delfin de Lorenzeto hecho con la direccion de Rafael de Urbino. Este yeso ahun no lo ha entregado el S^{or} Mengs

39 El Pastor Paris

40 Cupido q^e duerme q^e está en Turin

41-42 Dos vasos medianos compañeros con adornos i figuras

43 Las piernas antiguas i otros pedazos del gran grupo de Ayace que está en Florencia restaurado de la escuela de Michael Angel, i que irá con los demas yesos q^e se

encaxonan en Florencia. Estas piernas antiguas las tiene en su Vila el Card^l Alexandro Albani

44 El Germanico q^e está en Versalles

45 Medio cuerpo ó Torso ~~een~~ sin cabeza, q^e está en el Vaticano, de Joven

46 Un cupido en acto de caminar

47 Un Baco Joven con una piel p^r el pecho, q^e fue a Inghilterra

48 Un Sileno viejo i peludo q^e fue a Inglaterra

49 Un Fauno pequeño con una cabra, q^e está en Casa de Bartolomé Cavachepi

50 Otro Fauno compañero q^e pertenece el original al mismo

51 Un Baco Joven arrimado aun tronco con taza en mano

52 Un Apolo de igual tamaño con una mano atrás

53 Una estatua de un Atleta

54 Un Baco q^e alza una mano con ubas con tronco piramidal

55 Un Mercurio q^e mira la bolsa q^e tiene en mano: el original está en Prusia

56 El Antinoo media fig^a en baxo relieve de Vila Albano

57 El Fiel q^e se saca la espina del pié, q^e esta en Campidolio

58 Un Baco del Sansovino q^e está en Florencia

61 Un Pedestal adornado con baxos relieves del Vaticano

62 Otro compañero q^e fue a Inghilterra

63 Un perro mastin para poner sobre uno de dhos pedestales

64 Otro Pedestal de la Musa sentada q^e ya está en Madrid, i el original en Inghilterra

65 Media figura colosal q^e esta en el Vaticano de medio abaxo, celebre p^r los paños i modo de plegar

66 la parte inferior de un candelabro antiguo con baxos relieves q^e está en Vaticano

67 Un Mercurio apoyado a un tronco con Capacete o pileo, q^e está en la Farnesina donde se trasportaron las antigüedades del Palacio Farnese.

68 Un Fauno q^e toca una flauta q^e está en Inglaterra

69 Un Ganimedes grande q^e fue de Bartolomé Cavacepi

70 Un baxo relieve de niños del Flamenco q^e está en un altar en Napoles

71 Otro baxo relieve con figuritas q^e bailan de Vila Medicis

Algunas de estas estatuas colosales van en pedazos i aotras para facilitar el encaxonarlas será necesario serrar los brazos i algunas cosas q^e mas facilmente podran padecer si van unidas.

Las Caxas se van haziendo, i en quanto al embarque no podrá tratarse hasta q^e todo estará encaxonado i puesto a la Ripa del rio, i se conduciran a Alicante.

Acaso dará todavia el S^{or} Mengs algunas otras cosas, q^e no avrá meditado ni advertido p^r hallarse enfermo.

De esta cantidad de numeros podrá hazerse el juicio q^e podran las Caxas tal vez pasar de ochenta, i q^e las mas serán mui grandes i pesadas asi p^r el yeso como p^r el serrin con q^e se ajustan para facilitar el movimiento de estas se ponen manillas de cuerdas p^r las fachadas afin q^e no las aporreen p^r tierra.

(Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 40-1/2)

Documento anexo nº 81

Mui S^{or} Mio aviso a V.S. averse ya conducido las Caxas, en q^e van los yesos, q^e me consignó D. Antonio Mengs, a Civita Vieja, donde creo q^e aestas horas se abran pasado delas medianas embarcaciones al grueso Bastimento q^e deberá conducirlas a Alicante inmediatamente, pues no lleva otra carga.

Las Caxas q^e deberá percibir la Academia serán en num^o 77, pero este num^o q^e se añadio ultimam^{te} i el 76 son de pertenencia del S^{or} D. Nicolás de Azara para entregarse

el uno al S^{or} D. Eugenio Llaguno, i el otro al S^{or} Iriarte, i se deberan tambien manejar con cuidado p^r contener cosas de yeso y de escallola. Todos los yesos se han procurado encaxonar con la mas posible precaucion i cuidado afin q^e llegasen sanos, esperando yo puedan ir del todo seguros hasta a Alicante, segun el cuidado q^e aqui se há usado en los trasportes i embarcos, aviendo yo hecho pasar aeste fin a Civita Vieja el Pensionado Dⁿ Juan Perez en compañía de D. Fran^{co} Garcia Catalan q^e me ha provisto del Bastimento necesario para este fin, y acaso hoy serán de vuelta aesta Ciudad, i me traerán las Polizas de embarco para q^e este S^{or}. Embaxador las remita al Governador de Alicante, quien deberá pagar el nolo p^r cuenta del Rei.

Al mismo tiempo invio p^r sobre cargo al maestro carpintero Pedro Juan Jaime Mayorquin, q^e ayudó aqui a trabajar las Caxas, afin q^e cuide del desembarco, i del cargarlas en los carros para esa Corte, adonde pasará con la ultima conduccion.

El ha visto encaxonar los yesos i podrá ayudar a desencaxonarlos, i en Alicante sele dará su jornal diario al uso del pais en su detencion i lo q^e fuese necesario para componer alguna Caxa que pudiese aver padecido rellenandola en caso q^e se ubiese comido p^r alguna parte el serrin, y para este efecto he hecho q^e este S^{or} Embaxador le diese carta, y q^e al mismo tiempo escribiese ala Corte de Turín afin q^e en el pasar p^r el puerto de Villafranca la nave no se le detenga ni cause perjuizio. Este carpintero pasando a esa Corte podrá servir a trabajar con la misma madera de las Caxas los pedestales sobre q^e podrán colocarse, i yo le he instruido del modo q^e podran construirse contentandose de un jornal diario y de trabajar con el maestro q^e sirve la Academia, para q^e sean mas utiles.

El lleva una lista del num^o de las Caxas i de lo q^e cada una contiene, i señalados al margen los num^{os} q^e necesitan de mayor cuidado, i procurará q^e las cubiertas vayan hacia arriba afin q^e padezcan menos los yesos. La partida del solo serrin es interesante p^r la cantidad, de modo q^e ha costado no poco trabajo el juntar tanto, debiendo ser dela madera delas caxas afin q^e no manche los yesos en ocasion q^e en alguna penetrase el agua, i asi ha costado trabajo i dinero particularm^{te} que este genero aqui se conserva i se vende para la continua encaxonadura q^e ocurre para fuera de Roma de estatuas i yesos &. Este podrá venderse ahí a horneros o lavanderas aquienes podrá servir de leña, i conservarse alguna porcion en los sotanos para encaxonar cosas semejantes quando ocurra, puedo decir de aver yo en esta ocasion agotado quanto avia en Roma.

A muchos yesos ha sido necesario cortar pedazos para poderlos encaxonar, a otros fortalecerlos, i a otros dexarlos con aquel daño q^e me se entregaron para q^e ahí se compongan, teniendo este cuidado D. Fran^{co} Gutierrez como desea D. Antonio Mengs lo tome a su cargo en el unirlos y componerlos. Yo he procurado fortalecer algunos q^e eran demasiado delgados para asegurarlos pues de otro modo llegarían harina, i he sustituido un gladiador Combatiente q^e he comprado en pedazos, al que me consignó D. Antonio Mengs pareciendome q^e llegaria totalmente destruido, i q^e no merecía encaxonarse.

Las Formas q^e van de algunas cosas las encargó D. Antonio Mengs con acuerdo del S^{or} D. Nicolas de Azara haziendo q^e aforma fresca se le sacasen de cada una dos vaciados, i q^e estos como las formas las pagase yo p^r cuenta del Rey como lo hize con su orden a fin de no quedar privado de estas cosas.

En este gasto q^e no es poco S.M ha hecho a la Academia un grande beneficio, pues tendrá una coleccion qual no avrá en otra alguna q^e ha procurado surtirse aqui, i mas en llegando los otros yesos que se encaxonan en Florencia de donde oigo q^e irán varias formas.

Yo he debido sufrir un trabajo y perdimiento de tiempo mui grande, aviendo de lidiar con muchos q^e han trabajado en esta maniobra, i pasando m^s enfados i desazones con los operarios con el zelo del ahorro i del que vayan bien las cosas.

Yo espero q^e V.S. coadjuve a q^e todo se logre escribiendo a ese S^{or} Governador de Alicante, i haziendole escribir del S^{or} Conde de Floridablanca para q^e se dispongan los carros de modo que reciban menos golpes las Caxas, de las quales m^s podran ir cabalgando de un solo exe con dos ruedas y un timon como aqui se conducen m^s travertinos en el dia quando no son delos mayores.

Isi los exes fuesen dos i cuatro ruedas con dos maderas fuertes de un exe al otro podrian tambien ir colgados con fuertes cuerdas m^s caxas de las gruesas.

I las q^e no se pudiesen llevar con esta seguridad, y q^e deban ir sobre carros sera necesario q^e en el carro se les ponga un lecho de sarmientos i algunos costales de paja q^e recivan los golpes secos del carro antes q^e la Caxa.

En Madrid se procurara q^e en las Aduanas no se descarguen con golpes, antes si con tiento, y para esto he querido q^e acada caxa se les pusiesen sus asas de cuerda fuerte p^r donde sea mas facil el manejarlas.

Esto es quanto en este articulo puedo decir a V.S. aviendo usado demasiado prolixidad afin de informarle enteramente detodo. Las cuentas de este gasto ahun no las he formado p^r que me falta el ajustarla con algunos, y enteniendola hecha avisare a V.S. el costo para su inteligencia. Invio bien si en esta a V.S una copia de la cuenta de gasto q^e por parte de la Academia se ha hecho, i q^e he dado a este S^{or} Embaxador para que la remita a su Ex^a. el S^{or} Protector.

Los modelos i estampas de Volpato que se remiten van notadas en los num^{os} adonde corresponden.

No canso mas a V.S deseando servirle en quanto quiera mandarme, i rogando a D^s n^{ro} S^{or} le g^e los m^s a^s q^e deseo. Roma y Junio 10 de 1779.

B.L.M. de V.S. Su mas af^o i seg^o serv^r. Francisco Preciado de la Vega.

(Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 40-1/2)

Documento anexo n^o 82

Ex^{mo} S^r. Muy Señor mio. Estos dias se ha hecho à la Vela desde el Puerto de Civitavecchia dirigiendose al de Alicante el Pingue nombrado la S.S^{ma} Concepcion del Patron Juan Baptista Raffo Genoves, que conduce los consabidos Yesos cedidos à S.M. por el Pintor Dⁿ Antonio Rafael Mengs, haviendose convenido en que se le paguen de flete à su arribo à Alicante mil dos cientos cinquenta Pesos fuertes, y àdemas un cinco por ciento por lo que aqui llamana Cappa.

Estimaré à V.E. se sirva comunicar la Orden conveniente al Gobernador de Alicante, para que satisfaga de cuenta del Rey al mencionado Patron el referido importe de flete, y disponga el avio, y conduccion de los Caxones por tierra hasta esa corte con todo el cuidado, y diligencia posible. Quedo a la disposición de V.E. cuya vida g^{de} Dios m^s a^s como deseo.

P.D. Acaba de entregarme Dⁿ Fran^{co} Preciado la Lista adjunta de los Caxones, en q^e van los yesos de Mengs explicandose en ella el modo de conducirlos por tierra desde Alicante hasta esa Corte.

(Embajada Española ante la Santa Sede, Leg. 350, n^o 100)

Documento anexo nº 83

Nota de las Caxas en q^e van los Yesos, q^e me ha entregado el S^{or} D. Antonio Rafael Mengs para la R^l Academia de S. Fern^{do} las quales llevan la marca ô sobre escrito con el num^o aquí puesto al margen sobre las cubiertas p^r donde deberan abrirse en esta forma A.S.R.M.C. Madrid. esto es a su R^l Magestad Catt^{ca}.

Los num^{os} q^e llevan, y q^e van aquí al margen se declaran aquí de lo q^e contienen las caxas, las quales se procurará se lleven desde Alicante a Madrid con la cubierta ô cifra ácia arriba afin q^e padescan menos los yesos, advirtiendose q^e las dos Caxas con los numeros 25 y 26, en q^e van los dos Centauros, llevan la cifra de flanco i sobre la cubierta la señal de una C q^e indica la cabeza de la figura afin q^e en el trasporte se procure llevarlas hácia arriba.

Num^o1 Contiene el Hermafrodita q^e está en Florencia

Nº 2 La Flora del Museo de Campidolio

Nº3 La pequeña Ceres q^e fue de Mattei, y q^e hoy está en el Museo Vaticano

Nº4 La Diosa Themis casi de igual tamaño q^e era de la Casa Mattei i hoi está en el Vaticano

Nº5 Un Pedestal q^e era de la Musa sentada, q^e fue a Inglaterra, y el yeso lo tienen la Academia ya dado p^r el S^{or} Mengs

Nº6 Una Venus medio arrodillada restaurada p^r el Flamenco, de quien es el niño ô Amorino q^e está tras ella. El original es del marques Rondanini

Nº7 Un Fauno pequeño q^e restauró Cavaceppi

Nº8 Un Amorino muerto sobre un Delfin, cuio original hizo Lorenzeto con la Direccion de Rafael de Urbino

Nº9 Un Baco Joven apoyado a un tronco con taza en una mano

Nº10 Un Muchacho jugador de tava con un brazo de otro q^e indica aver sido un grupo de dos q^e reñian. el orig^l está en Inglaterra

Nº11 Un torso de Joven sobre socolo q^e está en el Museo Vaticano

Nº12 Un Sonador de Tibia ô sea Flauta, q^e fue a Inglaterra

Nº13 Niña q^e juega con las tavas, q^e está en Francia; en otro num^o va la forma de esta, q^e quiso el S^{or} Mengs se hiziese a cuenta del Rei y q^e se le diesen a el dos yesos vaciados p^r ella, a forma fresca

Nº14 Un Busto colosal de Juno del Vaticano, i una cabeza de Aquiles q^e fuè a Petreburgo.

Nº15 Parte de un gran vaso ô jarron q^e está en Vila Medicis

Nº16 Otra parte igual a esta de otro vaso compañero

Nº17 Varios pedazos de dichos

Nº18 Un Cupido ô sea Amorino q^e duerme el orig^l está en Turin. De este vâ la forma q^e se hizo en el modo de la dicha al num^o 13 en otro num^o

Nº19 Media figura Colosal de medio abaxo, celebre p^r los paños del Vaticano

Nº 20 El Fiel q^e se saca la espina del pie q^e està en Campidolio

Nº21 Un Jugador de Disco, q^e fue a Inglaterra

Nº22 El Pastor Paris con la manzana de la Discordia. En otro num^o vâ la forma de este yeso hecha en el modo que las demas

Nº23 Un mercurio apoyado a un tronco con Pileo i bolsa del Palacio Farnese

Nº24 Estatua de un Atleta

Nº25 Uno de los dos Centauros de Furrieti, puestos yâ en Campidolio con la cifra © sobre la cubierta de la caxa i el sobreescrito de flanco.

Nº26 El otro Fauno compañero cifrado del mismo modo

Nº27 Un Baco Joven con piel de animal sobre el pecho, q^e fuè a Inglaterra

Nº28 Un Baco q^e levanta un brazo con ubas arrimado a un tronco

Nº29 Las piernas antiguas del Ayace muerto, q^e están en el Vaticano, Grupo q^e irá de Florencia donde fuè restaurado. Parte de bella replica del dho grupo es el q^e se llama en Roma Pasquino

Nº30 La Venus del Marques Cornavalla, hallada pocos a^s há en un escavacion

Nº31 Un Pedestal adornado con baxos relieves del Vaticano

Nº 32 Baxo relieve del famoso Antinoo, med^a figura, de Vila Albani

Nº33 Un Cupido en acto de caminar con brazo alzado

Nº34 Un esclavo ó prisionero de Vila Medicis

Nº35 La Sibila colosal de la misma Vila

Nº 36 La parte inferior de un Candelabro, del Museo Vaticano

Nº37 La Venus del Museo de Campidolio

Nº38 Un Ganimedes restaurado p^r Bartolomeo Cavacepi

Nº39 Un Torso de Joven, del Vaticano, i con el v^a la Musa Talia

Nº 40 El Germanico q^e està en Versalles

Nº41 Un Baxo relieve de niños del Flamenco q^e està en Napoles; va dividido en tres pedazos. La forma de esta v^a en otro num^o hecha en la forma q^e las otras sobredichas con los dos vaciados q^e quiso Mengs

Nº42 Un Apolo con un Cisne de Vila Medicis, un Baco de la misma Vila, i un torso de Muger de Napoles

Nº43 El Ganimedes de Vila Medicis

Nº44 Arpocrates Dios del Silencio, del Museo Capitolino

Nº45 El Mercurio volante de Juan de Bolonia q^e estaba en la fuente de Vila Medicis

Nº46 Los dos vasos medianos de Vila Albani

Nº 47 Un Torso con Cabeza, de Napoles, i parte del Idolo Egipcio de Campidolio

Nº 48 Piernas del otro Idolo, i un baxo relieve q^e està en Grottaferrata

Nº49 El Fauno de marmol roxo q^e està en Campidolio

Nº50 El Mercurio q^e tiene el Rei de Prusia

Nº51 El Baco de Sansovino q^e està en Florencia

Nº52 Un Sileno viejo e piloso

Nº53 Piernas del Baco q^e va en la Caxa del num^o 42 con un baxo relieve de una figura q^e tiene un feston de Vila Negróni

Nº 54 Un Fauno pequeño con una cabra

Nº55 El Sileno en piè con Baco niño en los brazos de Vila Burghese

Nº56 Un Perro mastin del Museo Vaticano

Nº57 El Antinoo del ingles Gavino Amilton, replica antigua del de Belvedere

Nº58 La Amazona del Museo Vaticano q^e fuè del Duque Mattei

Nº59 el Gladiador combatiente de Vila Borghese

Nº 60 Un pequeño Apolo

Nº61 Un Pedestal adornado con baxos relieves q^e fuè a Ingalterra

Nº 62 El Gladiador moribundo del Museo Capitolino

Nº 63 el Torso de Hercules de Belvedere en el Vaticano

Nº64 Parte de uno de los grandes vasos de Vila Medicis, i una caxita p^a Dⁿ Antonio Ponz con tres estampas de Volpato

Nº 65 Otra parte semejante del vaso compañero, con una forma del Marte de Vila Ludovisi, q^e va vaciado en otro num^o, p^r el modelo q^e hizoD. Juan Perez Pensionado en Roma

Nº66 Baxos relieves de adornos de Frisos, de Vila Medicis

Nº67 Otro baxo relieve de cogollos

Nº68 La forma del baxo relieve de tres q^e va en el num^o 52

N°69 *Dos pedazos de la forma del baxorelieve de los niños del Flamenco q^e v^a en el num° 41*
 N° 70 *Otro pedazo de la forma de otros niños, con la forma del baxo relieve de la fig^a del feston i templo q^e va en el num° 53*
 N°71 *La forma del Cupido q^e duerme, q^e v^a en el num° 53*
 N°72 *La forma del Pastor Paris q^e v^a en el num° 22*
 N°73 *La forma de la niña q^e juega a las tavas, q^e v^a al num° 13*
 N° 74 *La forma del niño muerto sobre el delfin q^e va al num° 8*
 N° 75 *Dos yesos del Marte q^e ha modelado D. Juan Perez de Castro cuia forma v^a en el num° 65, con el baxo relieve de la fig. de la Academia modelada p^r el mismo*
 N° 76 *Una Caxa con dos bustos de yeso retratos del S^{or} D. Nicolas de azara a quien pertenece, y q^e se deber^a entregar al S^{or} D. Eugenio Llaguno.*
 (Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 40-1/2)

Documento anexo n° 84

*Nota di forme di propiet^a dell Ill^{mo} Sig^{re} Cav^{re} Ant^o Raffaello Mengs ordinate dal med^o incassarsi *é* spedirsi á Spagna dal Pacini di Firenze, *é* prima.*

Casse gia fatte numerate come app^o

N° 1 *Contiene sei forme di figure in bassorilievo dell Coro dell Duomo di Firenze*

N° 2 *Contiene altre sei simili*

N° 3 *Contiene quatro Bassorilievi della Porta di S. Giovanni che uno Mosé che riceve le tavole della Legge*

2. La creazione dell uomo

3. Il Passaggio dell Popolo Ebreo sul Giordano

4. Il Granaio di Egitto

N° 4 *Contiene altre quattro simili Capp^{ti} come app^o*

Giacobbe che riceve la benedizione dal Padre

Abramo che adora i tre Angeli

Noe addormentato sotto la vitte

Caino che uccide Abele

N° 5 *Contiene altri due simili contornato attorno Capp^{ti}*

Davidde che uccide al Gigante Golia

Salomone che riceve la Regina Saba

N° 6 *Contiene n° diciotto pezzi di ornati*

N° 7 *Contiene pezzi otto di ornato esterno della Porta sud^a*

N° 8 *Contiene la forma dell Apollino*

N° 9 *La forma del Fauno della Tribuna*

N° 10 *La forma del Gruppo di Amore *é* Psiche*

N° 11 *La forma della parte superiore della statua dell Oratore*

N° 12 *La forma della parte inferiore della soprad^a figura*

N° 13 *Cassone della forma del gruppo della Lotta*

N° 14 *La forma della parte superiore della statua della Leda*

N° 15 *La forma del rimanente della d^a statua*

N° 16 *La forma della parte superiore del Mercurio del Giardin^{to} di S.A. la sig. Granduchessa Arciduchessa*

N° 17 *La forma della parte inferiore della med^a figura*

N° 18 *Il Torso della venere del corridoio della Galleria*

Forme pronte a incaricarsi

N° 19 *La forma della metta del cane Molosso*

N° 20 *La forma dell altra parte del med^o*

Nº 21 La forma del Torso de Gaddi, é la Testa di Xenocrate
 Nº 22 La forma della Vestale in pezzi 4
 Nº 23 Il busto dell Antinoo, e la forma dell morto della Niobe
 Nº 24 La forma della testa di Alessandro di Galleria
 Nº 25 Il busto dell Atleta, e quello di Seneca
 Nota del restante delle forme da incassarsi ó dei getti delle med^e se vene siano alcune difficili á gettarsi in Spagna
 Il Gruppo grande dell Alessandro del Ponte Vecchio in pezzi 16 che portera cinque Casse
 Altro Gruppo simile mancante di tutte le gambe di una Testa é della Pianta in pezzi sette portera tre Case
 1 Il Gruppo del Bacco é Fauno in pezzi 13 di questo converrebbe mandar il getto p'utosto che la forma, essendo tagliato difficilmente, é p'cio scabroso a gettarsi. Mandando la forma ci vorrano tre case il getto por in una si accomoda
 1 La Venere pure della Tribuna é nell istesso Caso essendo formata con la pianta unida alle gambe p'cio difficilissima a gettar, questa pure in una Cassa puo andare, p' la forma por civorrebbero due
 1 Per la testa de la Vestale del Marco Aurelio, é della Giunone una cassa
 1 Per la Matrona Sedente una Cassa
 1 Per la Plautilla, Marco Agrippa, e la Vittoria una Cassa

Nº 12 Dunque mandando delle due soprad^e forme il Getto si fa tutto con dodici Casse: emandando le forme ci vorrano quindici
 Questa sarebbe tutta la spedizione da farsi nei termini ordinati dal fu Sig^{re} Cav^{re} e che senza un contro Ordine si eseguirá esattamente.
 (Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 40-1/2)

Documento anexo nº 85

Lista i nota de los yesos q^e se remitieron desde Florencia a la R^l Academia de S. Fernando en numº 24 Caxas dirigidas p^r mar a Alicante, i numeradas p^r orden, i puesta en cada caxa nota de lo q^e contenia.
 Numº 1 Contiene numº 6 formas de figuras en baxo relieve vaciadas por los originales q^e están en al Catedral de Florencia
 Numº 2 Contiene otros 6 semejantes
 Numº 3 Contiene quatro baxo relieves de las puertas de S. Juan, de quienes dixo Michael Angel podian ser puertas del cielo representan
 1 Moises q^e recibe las tablas de la Lei
 2 La Creacion del Mundo
 3 El Pasage del mar Roxo
 4 El granero de Egipto
 Numº 4 Contiene otros quatro semejantes, i representan
 1 Jacob, q^e recibe la bendizion del Padre
 2 Abrahám, q^e adora los tres angeles
 3 Noè, q^e duerme sobre la vid
 4 Cain q^e mata a Abel su hermano
 Numº 5 Otros dos semejantes con los adornos. Esto es David, q^e mata al Gigante, i la Reina Sabba, q^e visita a Salomon
 Numº 6 Contiene 18 piezas de adornos de las mismas Puertas
 Numº 7 Contiene 8 pedazos de adornos de frutas
 Numº 8 La Forma del Apolino, llamado de Medicis, q^e antes estaba en Roma

Numº 9 La Forma del Fauno, q^e està en la Tribuna de la Galeria de Florencia
 Numº 10 La Forma del grupo de Amor i Psique q^e està en Florencia
 Numº 11 La Forma de la parte superior de la estatua de un Orador
 Numº 12 La Forma de la parte inferior de otra estatua
 Numº 13 La Forma de la Lucha
 Numº 14 La parte superior de una Leda
 Numº 15 La parte inferior de la misma
 Numº 16 La parte superior de un mercurio
 Numº 17 La parte inferior del mismo
 Numº 18 Un Cuerpo ò tronco de la Venus q^e està en los Corredores de la Galeria
 Numº 19 El Perro ò Mastin grande
 Numº 20 El cuerpo ò tronco de Gadi con la cabeza de Xenócrates
 Numº 21 El plinto ò planta del grupo q^e algunos llaman en Florencia del Alexandro, i otros quieren q^e sea de Ayace i Aquiles semejante al pedazo q^e en Roma llaman Pasquino, p^r q^e en el se fixaban laos Pasquines ò satiras antiguam^{te}. Las piernas originales antiguas del muerto de este grupo se remitieron de Roma quales existen en la Vila Albani. Las q^e vãn de Florencia se hizieron en aquella ciudad con la cabeza i algun otro pedazo de la figura q^e representaban. El difunto Mengs tenia en Roma vaciado este grupo dos vezes una con las piernas modernas, i otra con las antiguas, y estos grupos se mantienen entre los yesos de la herencia, i q^e se espera comprase el Rei para ponerlos aquí en una Casa para estudio de los Pensionados. El Grupo q^e està en Florencia se dize del palacio viejo, p^r estar en el
 Numº 22 Los Cuerpos ò troncos del otro grupo
 Numº 23 Dos Cuerpos ò troncos del otro grupo q^e está en el Palacio de Pitti
 Numº 24 Residuo de otro Grupo
 La voz Gadi del numº 20 no entiendo q^e signifiquen. La lista se me ha dado mui confusa, i yo he procurado explicar esta con algunas notizias para mayor inteligencia de los curiosos.
 (Archivo-Biblioteca RABASF. Legajo 40-1/2)

Documento anexo nº 86

Ex^{mo} S^r. Mui Señor mio. Remito a V.E. la cuenta adjunta de los gastos causados por la conduccion y fletes de los hiesos del difunto Dⁿ Rafael Antonio Mengs, que existian en Florencia, y se embarcaron en el Puerto de Liorna colocados en Cajones, y dirigidos a Alicante, para encaminarlos desde allí a la Real Academia de Sⁿ Fernando; y resultando de dicha cuenta ser el importe liquido de los gastos hechos por servicio del Rey 497 escudos y 62 bayocos, los he satisfecho a Dⁿ Leonardo Natale comisionado de dicha expedición segun podrá reconocer V.E. por el recibo del mismo, que vã ala espalda de la mencionada Cuenta, y la cargarè entre los gastos extraordinarios de esta embaxada. Una de las dos partidas, que se disfalcan en dicha Cuenta verà V.E. es de lo que ha restituido el Patron de Pingue Genoves del dinero, que le hice suministrar por el trasporte de 23 Desertores, pues estos se fueron desviando pocos por vez en quantos Puertos tocaron desde Civitavecchia hasta España, de modo que solos tres o quatro llegaron a Alicante. Esto demuestra no ser practicable el proyecto de embiar con seguridad esta suerte de gente, con el fin de que sirvan en las tropas; y no siendo justo gastar dinero inutilmente en semejantes expediciones, escusarè hacerlas en lo succesivo, si V.E. no me previene otra cosa.

(Embajada de España ante la Santa Sede. Legajo 351, nº 36)

Documento anexo n° 87

(...) *Todo lo sufro con gusto por el deseo que tengo de que la nazione se adelante e instruya en el conocimiento i buen gusto de las Artes. Por esto tengo representado al S^{or} conde de Floridablanca lo util que seria el comprar aqui los yesos que han quedado del difunto Mengs i ponerlos en una casa donde pudieran dibuxar p^r ellos estos Jovenes, i los que en adelante podrán seguirles con otra mayor commodidad que no seria el buscar los originales de marmol manchados unos con la patina del tiempo, i otros que no se permiten las licencias de dibuxarlos, siendo mas commodo el hazer el estudio del antiguo p^r los yesos mediante la facilidad de volverlos p^r todas vistas, i deponerlos a buena luz cuando ocurre. Este seria un gasto p^r una sola vez, pues de los semejantes estando ya provista la Academia, no ocurriria el de remitirlos a ella, i solo quedaria el anual de pagar un apartamento donde colocarlos en que tal vez hubiera cabida para que yo fuese el Custode de estas cosas que costaron a Mengs m^s años, i ahora p^r poco se pueden adquirir antes que otra Academia se provea con ellas. Parece que puede esperarse el que haga efecto mi representacion mediante de estar apoyada con las reflexiones de este S^{or} Embaxador, i del S^r Azara que conocen la utilidad, i con este principio en adelante podran extenderse las ideas a formar una verdadera Academia como la de Francia, en cui casa puedan estar todos.*

(B.N.E. Manuscrito 12.757. Correspondencia de Preciado de la Vega con Manuel de Roda)

Documento anexo n° 88

v.lv. 1783

Spezifcazione della completa raccolta de Gessi nella maniera, che sono stati incassati, e spediti da Roma alla Elettoral Accademia di Dresda, cioè

		Cassa,	Lunga	Larga
Alta				
No.1	<i>Un Frammento di una mezza Statua pannegiata esistente in Napoli, con 17 Puttini del Fiammingo di diversi Luoghi, 4 Figurine, ed un Puttino in Cera, e due Bassirilievi del Palazzo Farnese:</i>	7—.	4—.	2 ½.
	<i>La Cassa di Legno e = Palmi R'ni</i>			
No.2	<i>L'Ermafrodito do Firenze, entro cui vi sono 4. Putti del Fiammingo, con 5 bracci, una Testa, ed una Gamba di diversi Luoghi:</i>			
	<i>La Cass, che contiene i Sudi Capi, è</i>	7 ½.	4 ½.	2.3.
No.3	<i>Un Gladiatore moribondo di Campidoglio; un gruppo d'un Fauno di Firenze; un piccolo Satiro; un Torso di una Venere; un pezzo di Ornamento di Villa Medici; 4 Teste; 2 Bassirilievi, un Puttino, 2 Mani, ed un Piede di vari Luoghi: La Cassa come sopra è</i>	9—.	5.3.	4—.
No.4	<i>L'Antinoe di Belvedere; 5 Teste, 2 Puttini, un piede, ed un Bassorilievo in diversi Luoghi: La Cassa come sopra è</i>	10—.	4 ½.	3—.
v.1r	<i>Un Cane di Belvedere; 4 teste; 2 Gambe, 4</i>			
No.5	<i>Piedi, 6 Puttini del Fiammingo, una Figurina di Michel Ang.o in Firenze, e due Sfince a Villa</i>			

	<i>Borghese: La Cassa è = Palmi R'ni.</i>	6-.	3 1/2	4.9.
No.6	<i>Una Venere di Belvedere; 3 Bassirilievi, 3. Bracci, un Piede, ed una Testa di diversi Luoghi: La Cassa è</i>	8-.	3-.	2 1/2
No.7	<i>Un Leone di Madrid con 8. Teste: La cass, chè contiènè i Sudi.Capi,è</i>	6-.	3.4.	3.5.
No.8	<i>Il Genio Dormiente di Torino; 2 Figure di Michelangelo in Firenz: La Cassa è</i>	6-.	3.4.	3.5.
No.9	<i>Un Puttino morto sopra un Delfino di Parma; 3. Teste, ed un Bassorilievo: La Cassa è</i>	5.6	3-.	3.3.
No.10	<i>Due Teste grandi; 16 Puttini del fiammingo, 5.Piedi, 3. Gambe, e due Bassorilievi di vari Luoghi: La Cassa come sopra è</i>	6-.	4-.	4.8.
No.11	<i>Il Germanico di Versaglies; 6. Teste, una Sfince del Campidoglio; un pezzo di una Gamba, 3. Bracci, 4. Mani, un Gruppo d'Amore e Psice di Firenze: La Cassa del sopra è</i>	9-.	3.9.	2.10.
No.12	<i>Il Lottatore di Firenze; 9. Teste 2. Piedi, 2 Puttini del Fiammengo, ed un Bassorilievo: La Cassa, che contiene i Capi Sudⁱ è</i>	5.9	4.9	3.20
No.13	<i>Una Ragazza, che gioca cogl'ossi presso Firenze; 3. Figurine, una Testa, e due Torsini: La Cassa, che contiene i Capi sud.ⁱ è Palmi Rni</i>	3.7	3.6	2.10
v.2v	<i>Un Fauno con un Capretto sopra le spalle in</i>	7-.	3.10.	3.10.
No.14	<i>Madrid; due Figurine, un Puttino del Fiammengo, 3. Teste, un Braccio, un Fragmento di una Gamba: La Cassa è</i>			
No.15	<i>Un Apollo de Medici; una piccola Venere, 2. Teste, 5. Gambe, 2 Braccia, un Piede, e 3. Bassorilievi in diversi Luoghi: La Cassa come sopra è</i>	9.10.	2.10.	4.9
No.16	<i>La Venere de Medici; 4. Teste, una mano, e un pezzo di Bassorilievo di Roma: La Cassa come sopra è</i>	7.8.	2.10.	2.6
No.17	<i>Il Paride di Firenze; 3. Teste, 3. Figurine e 2. Bassorilievi: La Cassa è</i>	6.10.	2.9.	2.10
No.18	<i>Il Filosofo Zeno del Vaticano; 7. Teste, una Gamba, 2. Braccia, 4. Bambini, un piccolo Globo, e 2. Piedi di diverse Puttini: La Cassa come sopra è</i>	9.-	4.6.	3.3
No.19	<i>Il Bacco di Villa Medici; 7. Teste, un Bracio, 2. Puttini, e 4. Figurine del Fiammengo: La Cassa c. sopra è</i>	9.6.	4.10.	3.6
No.20	<i>Un Faono, che suona il Flauto del Campidoglio: La Cassa è</i>	6.5.	2.7.	2-
No.21	<i>Il Laoconte colle due sue Figlie del Museo Clementino; 13. Teste, 2. Gruppi, 5. Bracci, 2. Figurine, 3. Puttini del Fiammengo, 4. Mani, ed un Piede: La Cassa, che contiene i sud.ⁱ Capi, è Palmi Rmi</i>	9.4.	8-.	5-

v.2r	<i>La Venere del Campidoglio, e 2. Teste: La</i>	9.3.	3.4.	3-
No.22	<i>Cassa come sop.^a è</i>			
No.23	<i>Una Musa di Firenze: La Cassa come sop.^a è</i>	4.9.	2.3.	2.3
No.24	<i>Una Cerrere del Vaticano: La Cassa c.^e sop.^a è</i>	4.10.	2.4.	2.7
No.25	<i>Una Leda di Firenze; 3. Teste, ed un</i> <i>Bassorilievo: La Cassa è</i>	8.6.	3.2.	3.6
No.26	<i>Una Venere, ch'esce dai Bagni esistente in</i> <i>Firenze; 2. Puttini del Fiammengo, e 4.</i> <i>Bassorilievi: La Cassa è</i>	8.12.	2.7.	2.6
No.27	<i>L'Apolline di Firenze; 3. Bassorilievi, 3. pezzi</i> <i>di Dito, un piccolo cignale di Firenze; 5. Teste,</i> <i>2. Gambe, e 4. Braccia. La Cassa c.^e sop.^a è</i>	7.4.	3.2.	2.4
No.28	<i>L'Agrippina del Campidoglio; 2. Teste, 2.</i> <i>Gambe, un pezzo di Braccio, il Leone di Casa</i> <i>Barberini: La Cassa è</i>	6.7.	7.6.	4-
No.29	<i>Una Gran Testa di Giunone in Londra: La</i> <i>Cassa come sop.^a è</i>	5.6.	2.5.	2.9
No.30	<i>Una Vestale esist.^e in Napoli: La Cassa è</i>	6.-	1.7.	2.6
v.3v	<i>Una Testa del Colosso Minerva di Villa Albani;</i>	6.-	3.4.	4-
No.31	<i>2. Bassirilievi e 2. Teste: La Cassa , che</i> <i>contiene i Sud.ⁱ Capi è Palmi Rni</i>			
No.32	<i>Una Giunone Colossale di Pietroburgo; 2.</i> <i>Bassirilievi, 2. Teste, ed un altro Bassorilievo di</i> <i>Roma: La Cassa c.^e sop.^a è</i>	6.-	3.4.	4.2
No.33	<i>La Gran Testa di Giunone di Villa Ludovisi; 2.</i> <i>Gambe, una mano, una Testa, un Puttino, e 4.</i> <i>Teste di Colonna Trajana: La Cassa c.^e sop.^a è</i>	6.9.	3.6.	2.9
No.34	<i>Il Mercurio di Firenze; un Puttino del</i> <i>Fiammengo; un Braccio, 3. Gambe, 2. Teste, ed</i> <i>un Bassorilievo di diverse Parti: La Cassa è</i>	8.2.	3.11.	2.5
No.35	<i>Il Faono di Firenze; un Framento di due Gambe</i> <i>grandi, 2. Puttini, una Testa, ed un Piede di</i> <i>Roma: La Cassa c.^e sop.^a è</i>	7.-	4.5.	2.7
No.36	<i>Un gran Torso Femile di Napoli. Un Busto del</i> <i>Antinoe di Belvedere, e due Bassirilievi; La</i> <i>Cassa c.^e sop.^a è</i>	9.-	3.5.	2.4
No.37	<i>Una Musa Grande di Firenze; 2. Figurine, un</i> <i>Puttino, e 2. Bassorilievi di Roma: La Cassa è</i>	6.6	4.1.	3.5
No.38	<i>Una Copia della Cleopatra di Villa Medici; una</i> <i>Testa, ed un Bassorilievo di Roma: La Cassa c.^e</i> <i>sop.^a è</i>	4.-	3.6.	2.5
v.3r	<i>Un gran Busto esist.^e in Roma con un</i>	4.	2.2.	2.10
No.39	<i>Bassorilievo: La Cassa, che contiene, è Palmi</i> <i>Rni</i>			
No.40	<i>Un Leone di madrid, ed entro il corpo un</i> <i>Puttino, con 6. differenti Pezzi, ed un</i> <i>Bassorilievo: La Cassa c.^e sop.^a è</i>	6.2.	3.-	4.2
No.41	<i>Il Ganimede di Firenze; 3. Figurine, 6. Teste, e</i> <i>4. Piedi di Roma: La Cassa c.^e sop.^a è</i>	8.-	5.-	4.2
No.42	<i>Una Figura maschile di Firenze; 5. Teste, una</i>	7.7.	3.6.	2.10

	<i>Mano, un Piede, ed un gran Bassorilievo di Firenze: La Cassa è</i>			
No.43	<i>L'Amore e Psiche di Firenze: La Cassa c.^e sop.^a è</i>	6.3.	3.7.	2.6
No.44	<i>Il Torso di Belvedere. 2 Piedi Colossali ed un altro Torso: La Cassa è</i>	5.4.	4.11.	4.3
No.45	<i>Due Torsi di Roma: La Cassa come sopra è</i>	4.4.	3.11.	1.9
No.46	<i>Quattro Teste grandi di Roma: La Cassa c.^e sop.^a è</i>	4.8.	4.8.	4-
No.47	<i>Un Giovane, che tira una spina dal suo Piede di Campidoglio, ed un Bassorilievo: La Cassa c.^e sop.^a è</i>	3.10.	3-.	3-
No.48	<i>Una Figura di Uomo panneggiata di Casa Borghese: La Cassa è</i>	7.9.	3.2.	2.10
No.49	<i>Una Figura di un Giovane panneggiata di Firenze, e 4. Teste di Roma: La Cassa, che contiene i Sud.ⁱ Capi è Palmi Rni</i>	5.-	2.6.	2.8
v.4v	<i>Una Cicogna del Museo Clementino: La Cassa c.^e sop.^a è</i>	5.-	2.6.	2.8
No.50				
No.51	<i>Un Oratore Etrusco di Firenze; e 7. Bassirilievi: La Cassa è</i>	9.-	3.5.	3.9
No.52	<i>Due gran Teste di ercole; una di Farnese, e l'altra d'Inghilterra; una Gamba, un Piede, e 23 differenti Pezzi di Roma: La Cassa c.^e sop.^a è</i>	5.10	4.11.	3.-
No.53	<i>Due Teste Colossale del Vaticano, ed un Ornato di Villa Medici: La Cassa è</i>	5.6.	4.7.	2.7
No.54	<i>Un Torso con sua Testa giovane trovato in Napoli; 2. Teste, un Puttino del Fiammengo, e 3. Bassirilievi: La Cassa come sopra è</i>	7.6.	4.4.	3.2
No.55	<i>Il Mercurio di Firenze; 3. Gambe, una Testa, una Figurina senza Testa, una Mano, un Bassorilievo grande del Fiammengo, ed un Pezzo della Colonna Trojana: La Cassa è</i>	7.7.	4.5.	2.7
No.56	<i>Tre grandi Bassirilievi ornati di Villa Medici; due Teste grandi; Tre Bassirilievi ornati, un Dito, ed una Figurina di Roma: La Cassa c.^e sop.^a è</i>	9.10.	5.3.	2.10
No.57	<i>Due Uccelli del Vaticano: La Cassa è</i>	3.8.	3.4.	2.2
v.4r	<i>Il Ganimede di Firenze; e 2. Teste di Roma: La Cassa, che contiene i Sud.ⁱ Capi è Palmi Rni</i>	5.4.	2.9.	3.3
No.58				
No.59	<i>La Metà della Sibilla di Villa Medici; Statua Colossale, 2. Bassirilievi, un Dito ornato, un Dito, un Puttino del Fiammengo, una Testa, ed un pezzo di Colonna Trojana: La Cassa c.^e sop.^a è</i>	8.7.	4.3.	3-
No.60	<i>Il Poluce di Madrid. 26 pezzi di colonna Trojana, e Dita: La Cassa è</i>	7.6.	2.20.	3.2
No.61	<i>La metà dello Schiavo di Villa Medici; un Bassorilievo, ed un Puttino del Fiammengo: La Cassa c.^e sop.^a è</i>	7.10.	4.4.	3.2

No.62	<i>Il Castore di Madrid; 18. pezzi di Colonna Trojana, e 4. Braccia: La Cassa è</i>	7.8.	3.3.	2.6
No.63	<i>L'altra metà dello Schiavo di Villa Medici; Li Piedi della Sibilla della stessa Villa Medici; 3. Puttini, 2. Teste, e 5. altre piccole Teste di Roma: La Cassa c.^e sop.^a è</i>	8.7.	4.2.	3.-
No.64	<i>Due Piedi delli gran Vasi di Firenze e di Borghese; una Figurina, e 3. Teste grandi di diversi Paesi: La Cassa c.^e sop.^a è</i>	8.-	3.7.	4-
No.65	<i>Un altare di Napoli, e 2: Teste: La Cassa c.^e sop.^a è</i>	4.-	3.4.	2.11
No.66	<i>L'Anatomia d'un Cavallo di Casa Mattei, ed una Testa di Roma: La Cassa è</i>	4.6.	2.2.	4.10
v.5v	<i>Un Apollo di Belvedere; un gran Bassorilievo, un Dito grande in due pezzi, 2. Puttini del Fiammengo, che sanno in Napoli; un altro Dito, e 3. altri più piccoli; un Puttino antico, 2. Teste, e 2 altri Puttini del Fiammengo: La Cassa, che contiene i Capi sud.ⁱ è Palmi Rni</i>	11.-	5.9.	4-
No.67	<i>Sei Bassirilievi della Passione di Firenze: La Cassa c.^e sop.^a è</i>	3.10.	2.7.	3.11
No.68	<i>Quattro pezzi di un gran Vaso di Villa Borghese; un Centauro del Campidoglio, ed una Testa: La Cassa c.^e sop.^a è</i>	4.9.	4.9.	5.4
No.69	<i>Il Gruppo di Firenze chiamato l'Ajace; 4. Torsi grandi, 2. Teste, una Gamba, un Puttino, un pezzo di Vaso, un'altra Testa, e la Maschera del Moise di S. Pietro in Vincoli co' suoi Bracci di Michel'Angelo: La Cassa c.^e sopra è</i>	12.-	7.6.	6.8
No.70	<i>Il gran Vaso di Firenze; un Puttino, 3. Teste, und Gruppo Copia del'Ajace di Firenze, ed un Bassorilievo di Roma: La Cassa è</i>	5.8.	6.6.	6.6
No.71	<i>Sei Gambe grandi del Campidoglio, e 2. Basirilievi: La Cassa c.^e sop.^a è</i>	5.4.	4.3.	3.-
No.72	<i>Una Figura d'un Guerriero del Vaticano: La Cassa come sopra è</i>	8.2.	2.10.	3-
No.73	<i>Sei Teste, ed un Anatomia di MichelAngelo esistente in Firenze. La Cassa, che contiene i Capi Sud.ⁱ è</i>	5.-	2.10.	5.-
No.74	<i>Una piccola Tigre, un centauro di Campidoglio; Un gran Torso di un Ercole di Firenze, entro cui 6. teste, ed un Piede Colossale: La Cassa c.^e sop.^a è</i>	9.-	3.8.	2.6
No.75	<i>Sei teste, ed una piccola Figurina di un Ercole di Roma: La Cassa c.^e sop.^a è</i>	5.-	4.-	3.-
No.76	<i>Otto Teste, e 10. pezzi differenti di Roma: La Cassa c.^e sop.^a è</i>	6.9.	3.6.	3.3
No.77	<i>Sei Teste grandi di Roma: La Cassa come sopra è</i>	6.10.	4.6.	4.-
No.78	<i>Cinque Teste grandi di Roma, 2. Figurine, e 13.</i>	6.4.	5.10.	4.6

	<i>differenti Pezzi: La Cassa è</i>			
No.80	<i>Nove Teste, e 19. Pezzi differenti di Roma: La Cassa c.^e sopra è</i>	5.9.	5.-	3.6
No.81	<i>Sei Teste, e 12 Pezzi differenti di Roma: La Cassa c.^e sopra è</i>	5.9.	5.9.	3.6
No.82	<i>Otto Teste, e 10. Pezzi differenti di Roma: La Cassa c.^e sop.^a è</i>	7.-	3.3.	3.3
No.83	<i>Sette Teste, ed una Figurina di Roma: La Cassa c.^e sopra è</i>	7.-	4.4.	3.6
No.84	<i>Otto Teste, una Figurina, e 6. Pezzi differenti di Roma: La Cassa è</i>	5.4.	5.3.	3.3
No.85	<i>Il Gladiatore di Borghese; due Torsi, un Puttino, e 10. Pezzi didderenti di Roma: La Cassa, che contiene i Sud.ⁱ Capi è Palmi Rni</i>	6.7.	4.6.	2.6
v.6v	<i>Tre Figure con un Braccio grande, ed uno piccolo di Roma: La Cassa c.^e sop.^a è</i>	6.6.	6.-	2.-
No.86	<i>Due Torsi, e 2. Teste di Roma con Gamba, ed un Braccio dentro il Torso: La Cassa c.^e sop.^a è</i>	7.4.	4.4.	1.10
No.87	<i>Una Figura con un Torso del Vaticano: La Cassa c.^e sop.^a è</i>	5.9.	4.9.	1.10
No.88	<i>La Musa di Firenze con la Maschera. La Cassa c.^e sop.^a è</i>	6.10.	3.-	2.9
No.89	<i>L'Amore e Psiche del Campidoglio: La Cassa c.^e sop.^a è</i>	6.5.	3.3.	2.6
No.90	<i>L'Amore del Campidoglio coll'Arco carico alla mano in atto di romperlo: La Cassa c.^e sop.^a è</i>	6.5.	3.3.	2.3
No.91	<i>L'Antinoe del Campidoglio: La Cassa c.^e sop.^a è</i>	9.-	4.-	3.-
No.92	<i>L'Amazone del Campidoglio: La Cassa come sopra è</i>	9.-	4.-	3.-
No.93	<i>La Flora del Campidoglio: La Cassa come sopra è</i>	9.-	3.4.	2.6
No.94	<i>Otto grand Teste; L'Alessandro del Campidoglio; Ajace Piro di Villa Borghese; un Soldato dell Museo Clementino; La Giunone; L'Adriano del Campidoglio; un altra Testa di Femina Aristide dell Vaticano; il Cesare di Farnese; il Testitide Filosofo; un gran Piede, e 6. Bassirilievi di Roma: La Cassa, che contiene tutti Suddetti Capi è Palmi Rni</i>	9.-	5.8.	4.2
v.6r	<i>Due gran Busti; Uno La Baccante del Conte</i>	6.4.	5.5.	3.-
No.96	<i>Fede, cioè Serapis, un Torso con una Testa chiamato il Genio del Museo Clementino, ed un Piede: La Cassa c.^e sopra è</i>			

(Staatliche Kunstsammlungen Dresden Inventare Nr. 506 (Archiv der Staatlichen Skulpturensammlung): Acta für das Kön. Museum der Gypsabgüsse. Erwerbungen und Inventarien, Verzeichnisse des Mengsischen Museums aus den Jahren 1783, 1793. Kiderlen, pp. 463-467)

Documento anexo n° 89

La ringrazio di cuore del incomodo che si ha preso di dare la vernice al Ritratto del Signor Cardinale, Perdoni che non le ho risposto sopra l'altra, gentilissima Sua, poiche veramente mi ha mancato il tempo, onde le rispondero (sic) sopra entrambe; (...) La priego ringraziare al Signor Abate Marcabruni de favori compartitemi. Riguardo al Signor Juson, Ella sa benissimo che dalli Scultori li gessi si guastano, si nel fare li punti, come per causa delle scaglie del marmo che ci saltano sopra, ed il gieso che io ho il primo getto della forma che ho fatto fare, on (de?) veda se le par giusto che io la sacrifichi, per modellarlo non avrei difficoltà pur che Ella possa assicurarsi che cio si faccia senza pregiudizio del originale. Mi maraviglio che Signor Jusson non si faccia piuttosto fare un getto a Firenze dove il Signor Patch, tiene la forma, e certo a me pare che farebbe assai meglio di farne venire un getto di queste che di mettere in tempo a modellarlo, che poi potrebbe ritoccare e fare le finenze dal mio che per questo volontieri le inpresterei, ma cio sia detto per discorso fra noi, del rimanente io la facio patrone di disporre delle cose mie come piu le piacera, che mi rimetto totalmente alla di Lei prudenza, intanto la prego fare al detto Signor li miei Complimenti, ed assicurarlo della mia stima, cosi la prego ancora di riverirmi tutti quelli amici e conoscenti che mi fanno l'onore di ricordarse di mè, ed in particolare mi riverisca quelli da Lei ricordati, ed il Signor Byres. La ringrazio di cuore che Ella si degna far mi complimenti su que ritrattini, per che vedo che prende ogni occasione di farmi un piacere, come infatti sarebbe se potessi io fare cosa che veramente potesse piacere a Vostra Signoria Illustrissima. (...)
(VON EINEM, H (ed.): Carta n° 29, pp. 68- 69)

Documento anexo n° 90

Ho indugiato a rispondere allo stimatissimo foglio di VS. Ill.ma per fare alcune prove col signor Cosimo Siries, senza le quali forse non avrei ben corrisposto all'intenzione di quei signori della Camera delle Arti che mi hanno fatto l'onore di ricercare il mio sentimento.
Non crediamo che convenga ripulir la porta di San Giovanni in nessun modo.
Perchè non ci par dorata a mercurio, nè a fuoco, ma a foglia, o piuttosto a mordente.
E d'altronde appena si grattabugia, alla prima scuopre il bronzo.
E frammenti di questa foglia sono restati nelle forme, e son quei che al gessaio parvero in visione gocciolate d'oro sodo.
Il Siries, la di cui perizia nel dorar metalli, non può esser ignota a quei signori, si protesta persuaso affatto del mordente.
È certo che il sapon tenero con l'acqua maestra, e con l'olio applicato per 24 ore ammolisce l'oro, si che vien via a passarvi sopra solamente la costola d'un ferro.
Anzi crede il med° che i pennelli e i setolini adoperati per ripulir per prova con quel sapone, possano sdorare.
Questo ammolirsi è prova del mordente. D'altronde in certi sottoquadri l'oro fa certe grinze come nelle cornici dei quadri, che non son mai quando il mercurio lo ha intimamente unito al metallo sottoposto.
Di più nei luoghi ammoliti e untì, radendo leggermente vi resta sotto all'oro una patina sottilissima rossoscura di qualche materia granulosa.
La quale apparisce scoperta altrove sotto minime sbullettature, ove l'oro è andato via da sè.
E questa materia con qualunque lente si può vedere mescolata con frammenti di foglia d'oro sulla costola di qualunque istrumento che abbia appena raschiato.

Osserviamo che la vera patina del bronzo scoperto in questa Porta ha un'altra apparenza.

Ne' piani di questo strato scuro che pare il mordente, non è comparso; ma l'oro non era avanti ammolito, nè si può radere dai fondi piani, senza fare incisioni che stendono, e attaccano i metalli; onde quel sottile mordente può restare non veduto.

E in generale non ci pare impossibile che adoperassero qualche materia sottile, trasparente, attaccaticcia allora, come per caso si è visto l'acqua di rasa (ragia) e quella in lungo tempo seccata sparisse; e forse la parte volatile si profondò nel bronzo o uscì a traverso dell'oro, lasciandolo sempre attaccato debolmente.

Io non so certo di questa permeabilità dell'oro in foglia: osservo però il veridico sopra in tutti quei luoghi scoperti ove l'aria esterna può agire: la quale non avrebbe potuto tirar fuori questa parte del bronzo sottoposto, se non a traverso dell'oro, il quale apparisce intatto.

Di mordenti sottili, e di si fatte dorature fugaci, ed invenzione per impaniare la foglia d'oro son pieni i libri, di segreti anche del tempo in cui fu fatta questa, come quei Signori ben sanno.

E consapevole il Ghiberti della debolezza di questa doratura, forse per ciò abbondò tanto nella vernice data sopra, come usa, la quale ora per tutto si scuopre assai carica di una tinta che pare matita rossa.

Instabile riparo, ma che poteva far durar tanto almeno l'inganno, quanto la vita del fraudolento artefice fiorentino, e dei goffi e ignoranti battilani nostri di Magistrato.

Chi fossero questa gente, si potrà dedurre dal Vasari e da tutti i ricordi nei libri di belle Arti.

Talchè non sarebbe maligno chi spiegasse così questo fatto, che altrimenti parrebbe strano e quasi incredibile.

Che vile uomo fosse il Ghiberti si può leggere nella Vita del Brunellesco, e quanto ciecamente deferissero a lui quei che ordinavano.

E per ottanta anni può essere che durasse a fare bell'apparenza, quando la lodò Michel Angelo e quando almeno fu fatto quell'epigramma latino riportato dal Vasari.

Il quale di questa doratura non parla mai, mentre però accenna quella a fuoco d'Andrea Pisano.

Il fatto si è che questa del Ghiberti è scolorata troppo, e in ogni parte prominente.

E non solo a basso, ove è logorato e raschiato dagli Uomini, ma anche in alto ove non so darne la colpa ad altro che alle goccioline della pioggia, o forse a qualche ripulitura.

Per riparare a questa deformità che presto sarebbe cresciuta a lasciar l'oro scoperto, forse quei che infelicamente tentarono la ripulitura, ricorsero al più pronto espediente di una grossa vernice unta forse con olio cotto, e tinta di bronzo.

Il fatto si è che noi ve la troviamo, et altri anche da noi consultati ne convengono.

E questa fa la base principale della presente crosta di tutte a tre le Porte di S. Gio.; che altramente dalla sola polvere del vento non avrebbero potuto tanto caricarsi, oltre che la polvere non comparisce in questa come in quella volta a mezzogiorno.

Comunque sia questa crosta o tinta è stata data con molto corpo e grossa, ed ancorchè in alcuni luoghi sia borsa, è manifesto che non potrebbe levarsi senza lavare o in qualunque modo inumidire, e così levar dell'oro, e peggio ancora servendosi di corrosivi e di qualunque strumento che fregghi.

Posto tutte queste preve notizie, ci par facile il dedurre l'inutilità del ripulimento il quale è stato proposto, mentre fu creduta la porta meglio e più dorata ed a fuoco.

Così spiego agli Attestati acclusi dagli artisti, e fin dell'istesso Cosimo Siries, benchè all'apparenza contraddicenti.

Certo è che ora egli pensa come qui è scritto.

Se il pittor Mengs intende che la ripulitura non possa nocere alla bellezza della scultura, cioè alla forma delle figure di bronzo o dorate, o sdorate che siano, ciò è sempre vero, ed il suo attestato non ci fa contro: ma io credo che anche egli si sia indotto dal supporla dorata a fuoco, perchè in una anterior lettera al pittor Pacini, e prima che si fosse richiesto dal med^o Pacini di questo attestato, avendo sentito come l'insaponatura nel formare aveva scoperto l'oro in tante parti, offerse di proprio moto un'istruzione per ricuoprirla come prima.

E non so se anzi s'offerse di far ciò fare a sue spese, molto giustamente.

E ci pare che qualunque scultura debba essere d'un colore uniforme più che si può per distiguer l'ombre e così giudicare del rilievo. Per questo si disegna dai gessi piuttosto che dalla statue antiche, o insudiciate dall'impostatura degl'antiquari. Per questo nei bassirilievi di bronzo si stimano le patine uniformi.

E quando anche la Porta fosse d'oro sodo, sarebbe più bella agli occhi degli avari e più magnifica, ma non soddisfarebbe un disegnatore; siccome non sodisfa un bronzo senza patina per i riflessi, e i falsi lumi che confondono la vista.

Ma io credo inoltre che quei signori avranno anche riguardo a suscitare la disapprovazione del volgo, che qui è sì petulante e giudice temerario, e disapprovatore di tutto quello che si fa di bene o male di nuovo dal prossimo.

Il nostro consiglio sarebbe che toccasse a chi ha dato occasione a tutto questo, il rimediarvi in poche ore, facendo ricuoprire da un esperto doratore col pennello tutti i luoghi scoperti, di una vernice a olio con molto olio cotto, e tinta scura che accompagni quella che vi è.

Anzi profitteremo dell'offerta discreta che viene dal signor Mengs.

E mai più concederemo licenza di formare la detta Porta, tanto più che innumerabili altre sculture vi sono, che mi sembrano migliori: e questa ben considerata, par più riguardevole come monumento dell'istoria delle Arti e che lusinga i Fiorentini, che per un modello perfetto e senza eccezione.

Ne io credo che se si volesse far rinascere la scultura, che manca in Firenze, si sceglierebbe di fare studiare le statue del Ghiberti. Raimondo Cocchi

(MILANESI, G.: "A proposito della tintura delle Porte di S. Giovanni" en Arte e Storia, IV, Julio 1885, pp. 217-221)

VII.- ILUSTRACIONES



Fig. 1 Vaciado del retrato de Mengs por Ch. Hewetson. Academia de San Fernando.

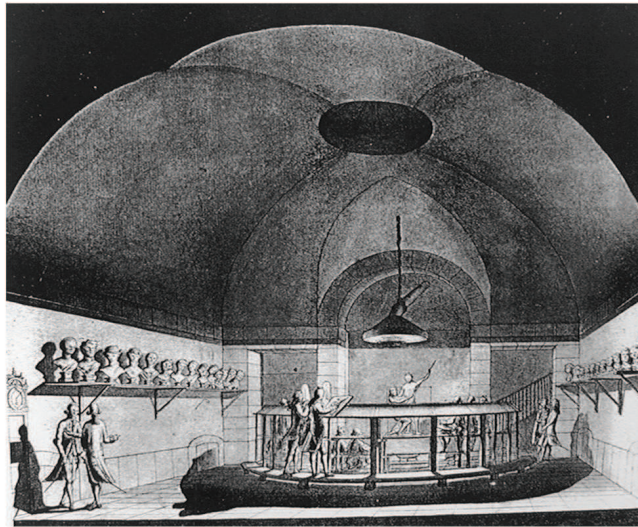


Fig. 2 Sala de dibujo del antiguo de la Academia de San Fernando. 1781. J. Gómez de Navia.

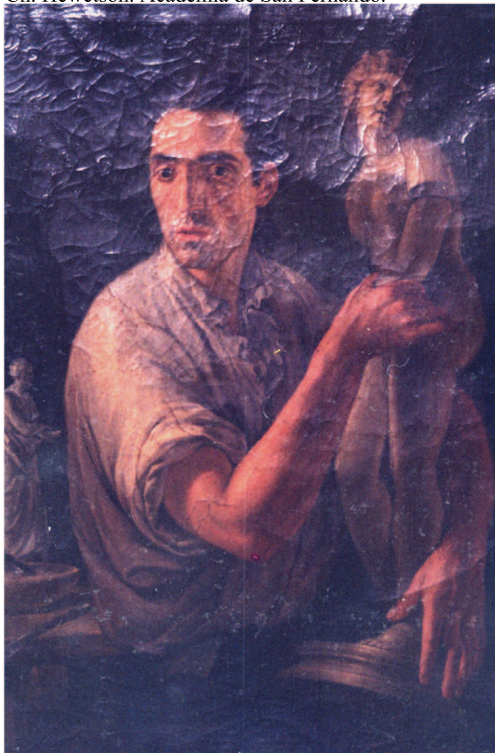


Fig. 3 Retrato de Vincenzo Barsotti, autor desconocido. Colección particular. Borgo a Mozzano.

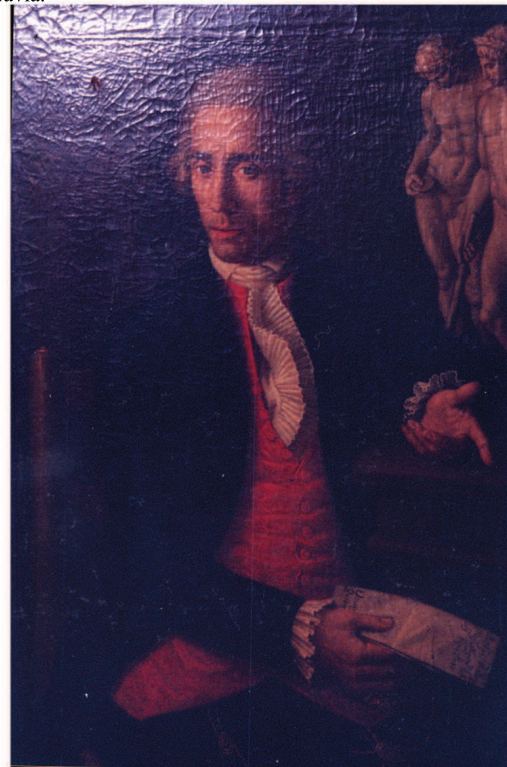


Fig. 4 Retrato de Vincenzo Barsotti, autor desconocido. Colección particular. Borgo a Mozzano.



Fig 5 Cajones en los que se trasladaron los yesos convertidos en pedestales.



Fig. 6 Dibujo de dos hombres luchando de Antonio Rafael Mengs. Hessisches Landesmuseum de Darmstadt. (1770 -71)



Fig. 7 Dibujo preparatorio de un joven del cortejo de Cibeles. Colección particular.



Fig. 8 Detalle del cortejo de Cibeles. Fresco de la Apoteosis de Hercules en el Palacio Real de Madrid.



Fig.9 Dibujo del Baco Borghese procedente del estudio de Mengs. Colección particular. Borgo a Mozzano.



Fig. 10 Dibujo de la Musa Talía. Museo del Prado

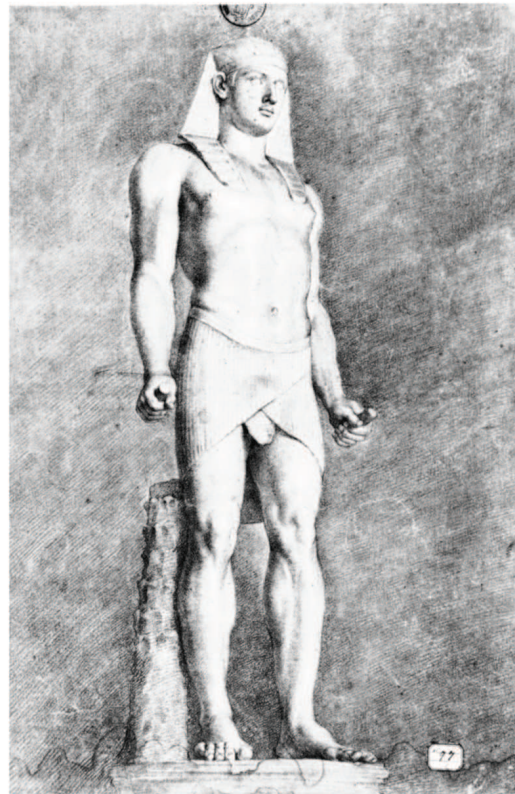


Fig. 11 Dibujo del Antinoo egipcio. Museo del Prado



Fig. 12 Dibujo del natural de hombre en acción del Fauno de los címbalos. Hessisches Landesmuseum de Darmstadt.



Fig. 13 Dibujo del Fauno de los címbalos. Biblioteca Comunale de Fermo.



Fig. 14 Vista imaginaria de la Gran Galería del Louvre en ruinas. Hubert Robert. Museo del Louvre



Fig. 15 Codex Escorialensis, fol. 53r. Biblioteca de El Escorial



Fig. 16 Codex Escorialensis, fol. 64r. Biblioteca de El Escorial



Fig. 17 Grabado atribuido a Francesco de Francia. Berlin Kupferstichkabinett.



Fig. 18 Grabado de Francisco de Holanda. Biblioteca de El Escorial.



Fig. 19 Apolo del Belvedere según Lafreri.



Fig. 20 Grabado atribuido a un artista del norte de Italia. British Museum



Fig. 21 Grabado de Baccio Bandinelli. Biblioteca Ambrosiana



Fig. 22 Grabado de Marcantonio Raimondi



Fig. 23 Lámina de Agostino Veneciano.



Fig. 24 Dibujo de Hendrick Goltzius. Teylers Museum.



Fig. 25 Grabado de Nicoletto de Modena.



Fig. 26 Reconstrucción de W. Amelung



Fig. 27 Reconstrucción según Tölle



Fig. 28 Detalle de la parte anterior de la clámide



Fig. 29 Detalle de la parte posterior de la clámide



Fig. 30. Cabeza Steinhäusersche. Antikenmuseum Basilea.



Fig. 31 Comparación con un fragmento hallado en Baia.

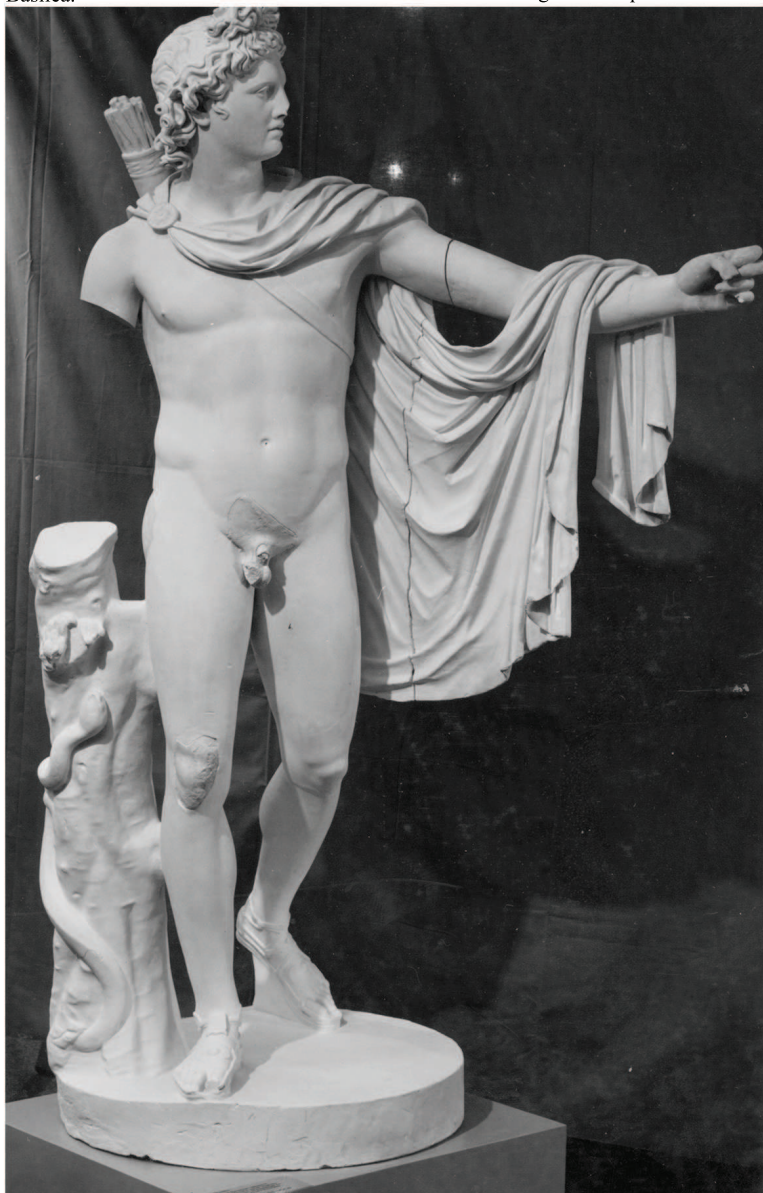


Fig. 32 Vaciado con los fragmentos de Baia añadidos, conservado en el Institut d'Archéologie de la Universidad de Estrasburgo.



Fig. 33 Cuaderno de bocetos del Trinity College. Cambridge.



Fig. 34. Apolo del Belvedere. Museos Vaticanos.



Fig. 35 Pequeño bronce de Antico. Ca' d'Oro.

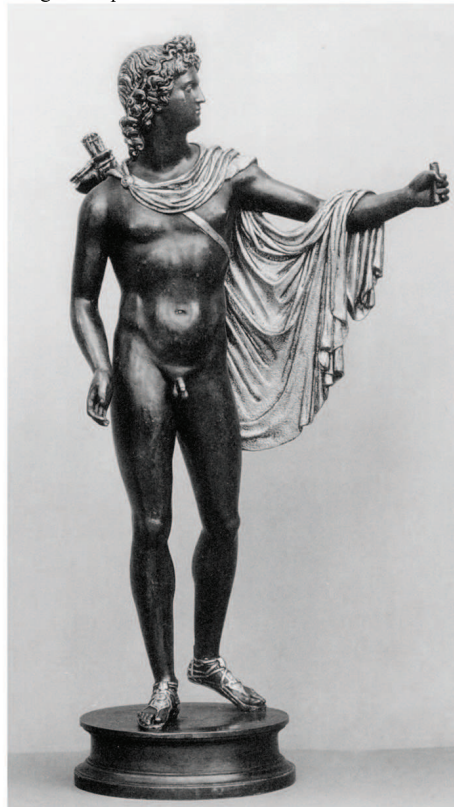


Fig. 36 Pequeño bronce de Antico. Liebieghaus Museum.



Fig. 37 Grabado de Durero. British Museum



Fig. 38 Tadeo Zuccari dibujando estatuas en el Belvedere. Federico Zuccari. Gabinete de estampas de los Uffizi.



Fig. 39 Lámina de Hendrick Goltzius.



Fig. 40 Dibujo de Rubens. Statens Museum for Kunst.



Fig. 41 El Consejo de los Dioses. Boceto de Rubens. Museo del Louvre.



Fig. 42 Despedida de un indio de su familia. B. West. Royal College of Surgeons of England.



Fig. 43 Retrato del conde Razumovsky. Pompeo Batoni. Colección particular, Viena.



Fig. 44 Apolo del Belvedere en un paisaje. Grisalla. Louis-Gabriel Blanchet. The Mortley Collection, Saltram.



Fig. 45 Apolo conduciendo el cuerpo de Sarpedón a Licia. Jean-Simon Berthélemy. Musée Didier, París.



Fig. 46 Apolo confiando a su hijo Asclepio al centauro Quirón. Christoph Unterberger. Palazzo Altieri, Roma.

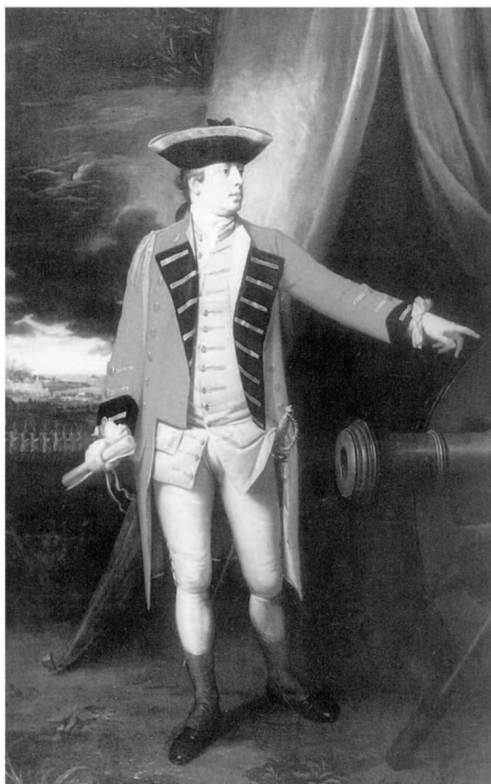


Fig. 47 Retrato del General Robert Monckton. B. West. Trustees of Lady Galway's Chattels Settlement.

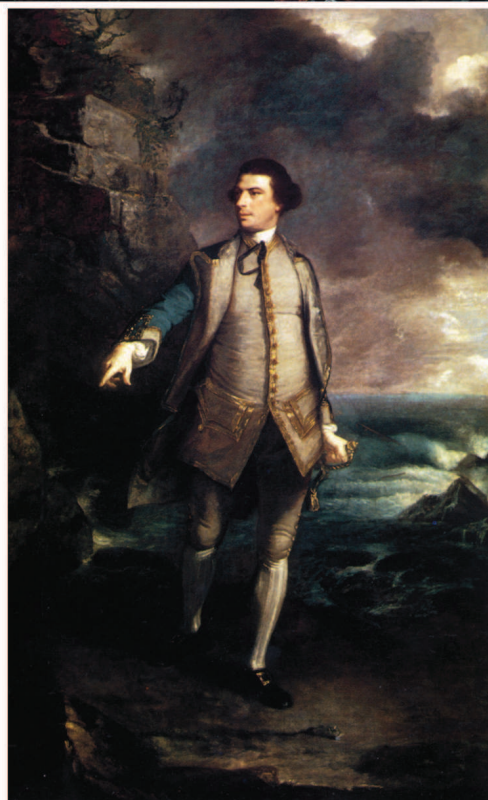


Fig. 48 Retrato del Comodoro Augustus Keppel. Reynolds. National Maritime Museum. Londres.



Fig. 49 Modelo en yeso para el monumento del rey Gustavo III de Suecia. J.T. Sergel. Nationalmuseum. Estocolmo.



Fig. 50 Visita del rey Gustavo III de Suecia al Museo Pío Clementino. Benigne Gagneraux.



Fig. 51 Perseo de Antonio Canova. Museos Capitolinos.

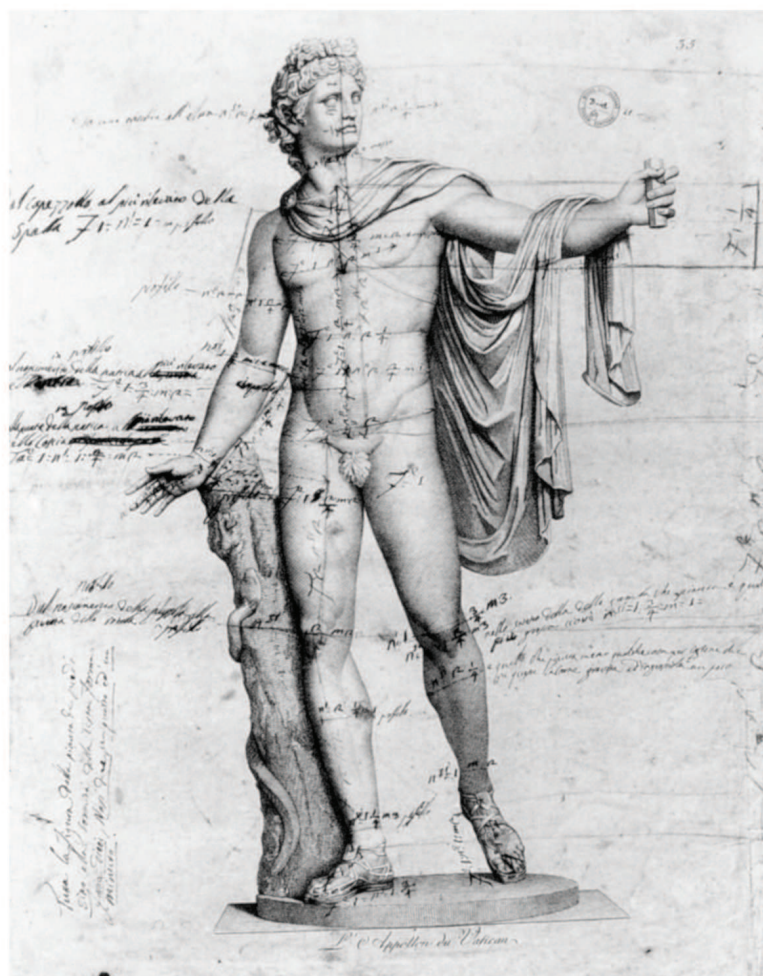


Fig. 52 Grabado francés del Apolo con medidas anotadas por Canova. Museo Cívico de Bassano.

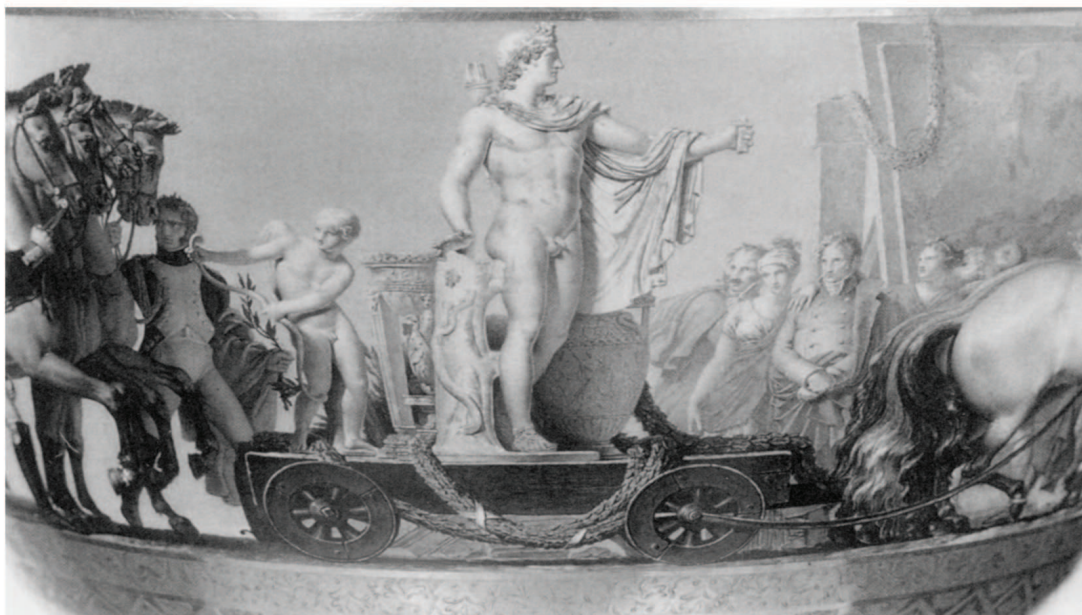


Fig. 53 Vaso con decoración de la entrada de las estatuas vaticanas en París. Musée Nationale de Céramique, Sèvres.



Fig. 54 Detalle del fresco de la Apoteosis de Hércules en el Palacio Real de Madrid. Antonio Rafael Mengs.



Fig. 55 Perseo y Andromeda de Antonio Rafael Mengs. Museo del Ermitage. San Petersburgo



Fig. 56 Fauno del Cabrito. Museo del Prado

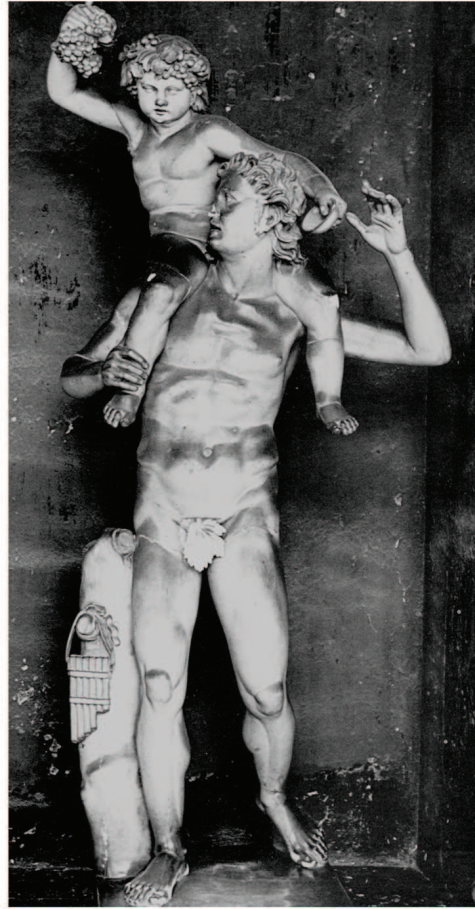


Fig. 57 Sátiro con Baco niño. Villa Albani, Roma.



Fig. 58 Sátiro y Dionisos del Museo Arqueológico Nacional. Nápoles.



Fig. 59 Detalle del cortejo báquico de un sarcófago romano. Recogido en Reinach, vol. II.



Fig. 60 Copia en mármol de Pierre Lepautre. 1685-1687. Jardín de las Tullerías, París.



Fig. 61 Copia en mármol de Anselme Flamen. 1685-1687. Versailles.



Fig. 62 Bronce pequeño de Soldani. Museo Nazionale, Florencia.



Fig. 63 Grabado de Rossi para la "Raccolta di statue antiche e moderne" de P.A. Maffei. Roma. 1742.



Fig. 64 Fauno con cordero. Monnot. 1716. Marmorbad Kassel.



Fig. 66 Copia en plomo en posición invertida. Chatsworth. Derbyshire.



Fig. 67 Modelo en terracota encontrado en el taller de Cavaceppi. Museo del Palazzo Venezia, Roma.



Fig. 65 Triunfo de Flora. Tiepolo. Young Memorial Museum, San Francisco.



Fig. 68 Dibujo de Mariano Sánchez para la prueba de pensado. 1753. Academia de San Fernando.

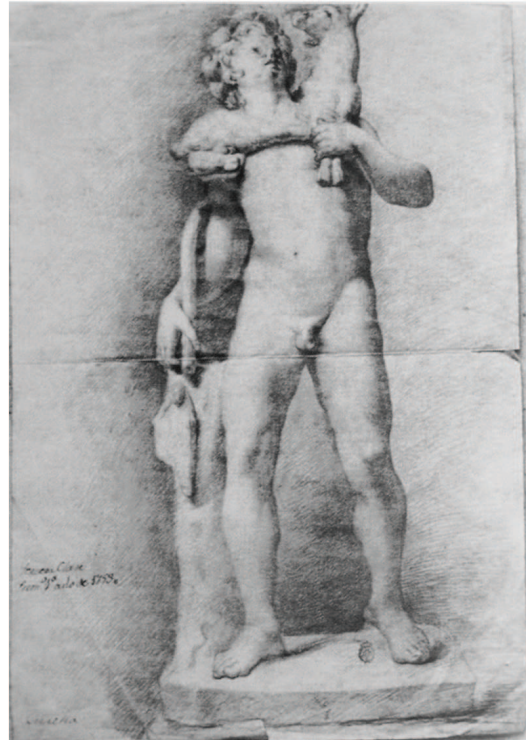


Fig. 69 Dibujo de Mariano Salvador Maella para la prueba de pensado. 1753. Academia de San Fernando.



Fig. 70 Fragmento del vaciado del Fauno del cabrito en el Taller de vaciados de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



Fig. 71 Vaciado en la Granja de San Ildefonso.



Fig. 72 Creación de Adán y Eva



Fig. 73 Historia de Caín y Abel



Fig. 74 Historia de Noé.



Fig. 75 Historia de Abraham y sacrificio de Isaac.



Fig. 76 Pasajes de Jacob y Esaú



Fig. 77 Historia de José



Fig. 78 Moisés recibiendo las Tablas de la Ley.



Fig. 79 Josué y la caída de las murallas de Jericó.



Fig. 80 Historia de David y Goliat.



Fig. 81 Visita de la reina de Saba al rey Salomón.



Fig. 82. Detalle de la visita de la reina de Saba con hombre que sujeta un pájaro



Fig. 83 Figura de Adán.



Fig. 84 Figura de Eva



Fig. 85. Figura de Noé



Fig. 86 Figura de la esposa de Noé.



Fig. 87 Miriam y Aaron



Fig. 88 Josué



Fig. 89 Judith



Fig. 90 Jonás



Fig. 91 Sansón



Fig. 92 Gedeón



Fig. 93 Ana



Fig. 94 Joab



Fig. 95 Bilam



Fig. 96 Nathan



Fig. 97 Daniel



Fig. 98 Profetas



Fig. 99 Profetisa

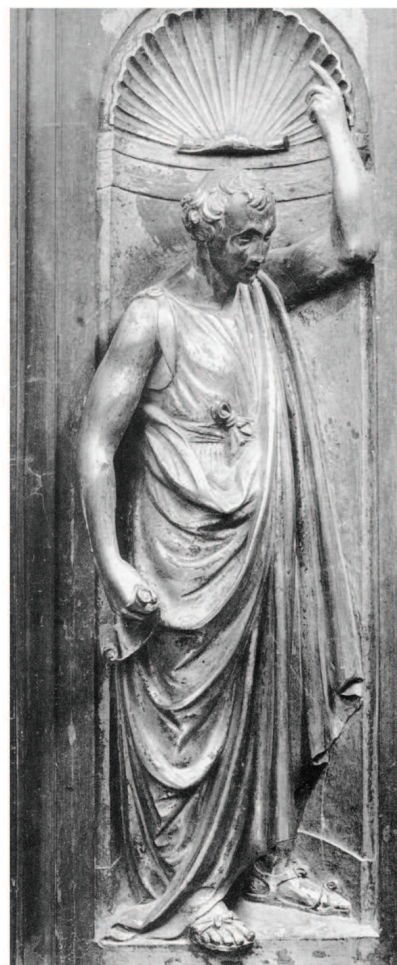


Fig. 100 Elías (?)



Fig. 101 Ezequiel (?)



Fig. 102 Jeremías (?)



Fig. 103 Detalle del grabado de Gregori y Patch de la visita de la reina de Saba en el que no se percibe el hombre que sujeta el pájaro.



Fig. 104 Detalle del sarcófago de Adonis. Palacio Rospigliosi, Roma. Dibujado por Eichler.



Fig. 105 Vaso Medici.



Fig. 106 Relieve desarrollado del friso del Vaso Medici. Piranesi.



Fig. 107 Cosme de Medici dibujando. Stefano della Bella. 1656.



Fig. 108 Vaso Medici ilustrado en "Admiranda Romanae antiquitatis..." de Bartoli. 1683.



Fig. 109 Vaso Medici ilustrado en “Admiranda Romanae” de Bartoli.1683.



Fig. 110 Vaso Medici ilustrado por Sandrart. 1675.



Fig. 111 Vaso Medici en “Vasi, candelabri, cippi...” Piranesi. 1778.



Fig. 112 Friso del Vaso Medici con partes restauradas sombreadas. Grassinger.



Fig. 113 Gema helenística con el tema de Casandra conservada en Boston.



Fig. 114. Ganímedes con el águila. Galleria degli Uffizi.



Fig. 115 Dibujo de Amico Aspertini. British Museum.



Ganimedis figura in viridario Cardinalis de Medicis.
Fig. 116 Grabado en "Antiquarum Statuarum
Urbis Romae...". Vaccaro. 1584.



Fig. 117 Ganímedes con el águila en "Segmenta nobilium
signorum e statuarum". Perrier. 1638.



Fig. 118 Dibujo de Marten van Heemskerck grabado por Hieronymus Cock del Palazzo della Valle. En torno a 1553.



Fig. 119 Boceto preparatorio a lápiz con iluminaciones en gris verdoso. Codex Beroliensis, folio 64.



Fig. 120 Grabado de Perrier, lámina 16.



Fig. 120 Ara de Cleomenes. Galleria degli Uffizi.



Fig. 121 Detalle del sarcófago de Meleagro. Villa Albani. Dibujo de Eichler. 1874.



Fig. 122 Grabado de Enea Vico. 1541.



Sabine statua marmorea in edibus Capranice
Fig. 123 Grabado en "Antiquarum statuarum..."
Cavalleiiis. 1585.



Fig. 124 Grabado en "Icones Statuarum Antiquarum Urbis Romae. Franzini. 1589.



Fig. 125 Grabado de Jan de Bisschop.



Fig. 126 Grabado de Perrier, lámina 76.



Fig. 127 Boceto atribuido a Rubens fechado en torno a 1622.

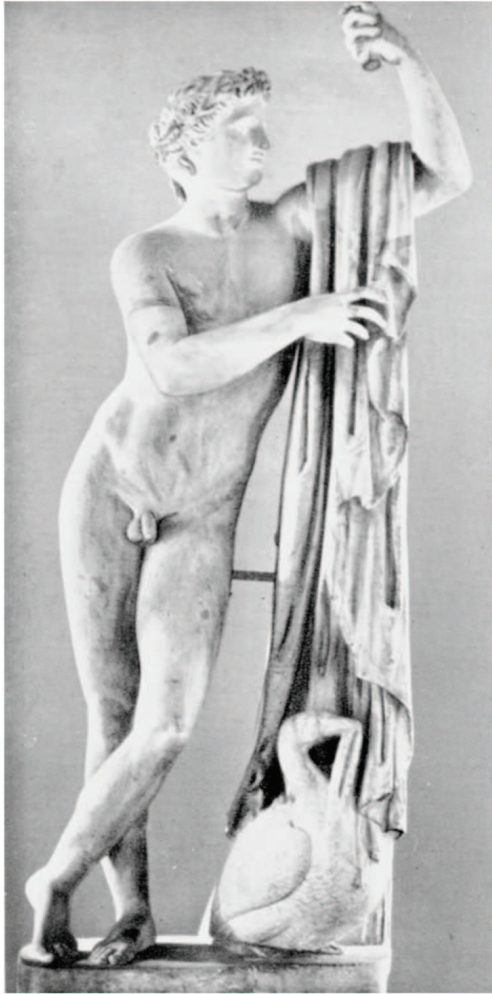


Fig. 128 Pothos. Galleria degli Uffizi.



Fig. 129 Boceto de Mengs para el fresco del Parnaso de Villa Albani. Graphische Sammlung Albertina de Viena.



Fig. 130 El Pothos como personificación de la Poesía. Sandrart. 1675-79.



Fig. 131. Grabado en "Icones Statuarum Antiquarum Urbis Romae. Franzini.



Fig. 132 Versión del Pothos. Galleria degli Uffizi.



Fig. 133 Pothos del Palazzo Pitti.



Fig. 134 Torso de Baco con las restauraciones modernas eliminadas. Galleria degli Uffizi.



Fig. 135 Dionisos. Gliptoteca de Copenhague.



Fig. 136 Mercurio de Giambologna.
Museo Nazionale del Bargello. Florencia.



Fig. 137 Mercurio volante sujetando las riendas de Pegaso. Detalle de la Apoteosis del emperador Trajano. Palacio Real de Madrid.

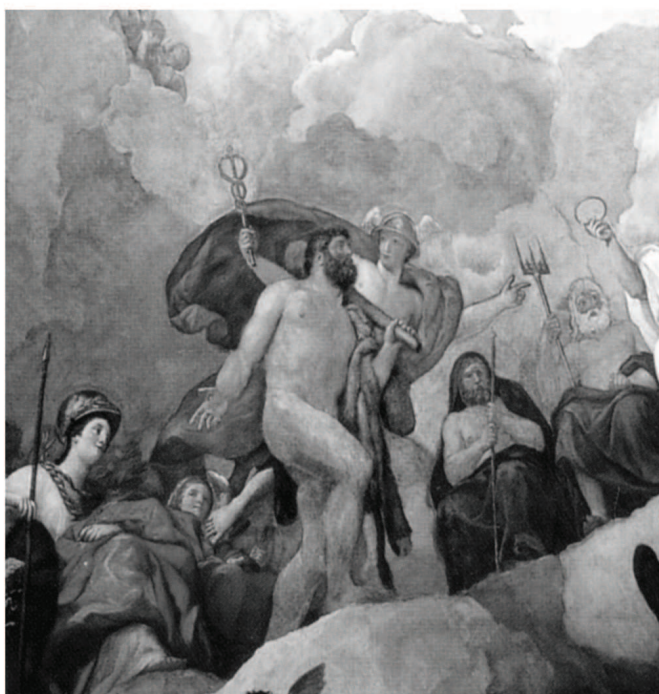


Fig. 138 Mercurio introduciendo a Hércules en el Olimpo. Detalle de la Apoteosis de Hércules. Palacio Real de Madrid.



Fig. 139 Medalla del rey Maximiliano II.
Kunsthistorisches Museum. Viena.



Fig. 140 Versión del Kunsthistorisches Museum. Viena.

Fig. 141 Versión del Museo Civico de Bologna.



Fig. 142 Detalle del relieve de la "Liberación de Andrómeda" en el pedestal del Perseo de Cellini. Loggia dei Lanzi.



Fig. 143 "Alegoría del príncipe Francisco de Medici" en bronce. Giambologna. Kunsthistorisches Museum. Viena.



Fig. 144 Grabado incluido en la "Raccolta" de Cavaceppi.



Fig. 146 Niño sobre el delfin de Nollekens conservado en Northamptonshire.



Fig. 148 Ilustración de la Columna Trajana en Bartoli.

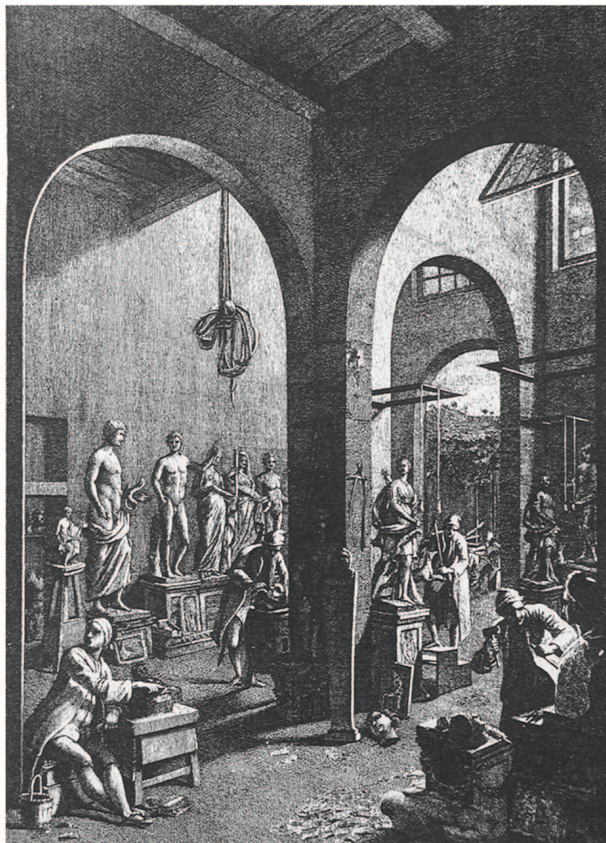


Fig. 145 Portada de la "Raccolta" de Cavaceppi. 1769.

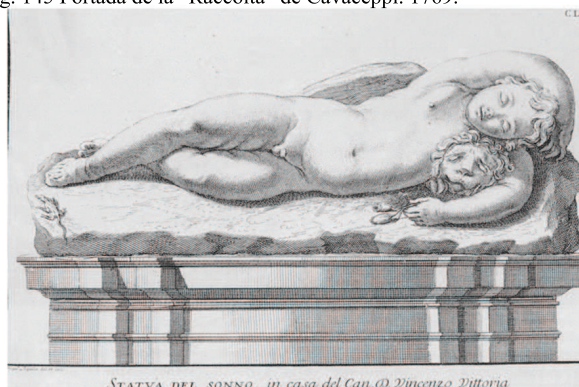


Fig. 147 Thanatos durmiendo ilustrado por Mattei. 1704.



Fig. 149 "Sueño" de Algardi.



Fig. 150 Detalle del fresco de Galatea. Rafael. Villa Farnesina. Roma.



Fig. 151 Detalle de "Aquiles lamentando la muerte de Patroclo". Gavin Hamilton. Grabado de Cunego. 1767.



Fig. 152 Detalle de "Aquiles arrastrando el cadáver de Héctor por las murallas de Troya". Gavin Hamilton. Grabado de Cunego. 1766.



Fig. 153 Boceto de "Teseo y el Minotauro" de Antonio Canova. Museo Civico de Possagno.



Fig. 154 Ganímedes con el águila.
Petworth House, West Sussex.



FAUNO DANZANTE
Parimente posseduto dal Sig.^o Enrico Lenninge in Londra
Fig. 155 Fauno danzante ilustrado en la
"Raccolta" de Cavaceppi. 1769.



MOLOSSO.
Che per l'eccellenza della scultura, suppongo esser opera di Fidia.
Egli è presentemente in Londra presso il Sig.^o Enrico Lenninge.
Fig. 156 Moloso, incluido en la "Raccolta",
original conservado en el British Museum.



MUSA
Or esistente in Inghilterra
presso il Sig.^o Cav. Weddell.
Fig. 157 Lámina de la Musa en la "Raccolta" de
Cavaceppi, original conservado en Newby Hall.



Fig. 158 Afrodita Jenkins conservada en
Newby Hall, North Yorkshire.

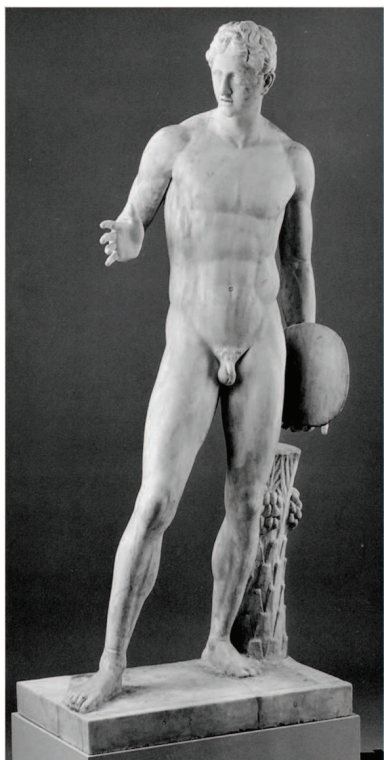


Fig. 159 Discóbolo en reposo. Liebieghaus Museum, Frankfurt.



Fig. 160 Grabado de Mercurialis.



Fig. 161 Sileno incluido en la "Raccolta" de Cavaceppi. Original conservado en Nostel Priory.



Fig. 162 Cabeza de Ares ilustrado en la Raccolta de Cavaceppi.



Fig. 163 Figura de Narciso restaurado por Cavaceppi como Apolo. Original en el Altes Museum de Berlín.

Fig. 164. Mercurio depositado en la Antikensammlung de Berlín.



Fig. 165 Fauno Rosso. Museo Capitolino.



Fig. 166 Centauro joven. Museo Capitolino.



Fig. 167 Versión del Fauno Rosso de los Museos Vaticanos.



Fig. 168 Pequeño bronce de Giacomo Zoffoli. 1785. Conservado en la Grosser Saal del Schloss Wörlitz.



Fig. 169 Dibujo de Giovan Domenico Campiglia.



Fig. 170 Dibujo a lápiz de A. Penna en "Viaggio pittorico della Villa Adriana", vol. III, lám. LIX.

VIII.- BIBLIOGRAFÍA

“Antiquarie Prospettiche Romane composte per Prospectivo Milanese, dipintori” en *Atti della Reale Accademia dei Lincei*, 1875-76, ser. 2, III, iii.

ACKERMAN, J. S.: *The Cortile del Belvedere*. Ciudad del Vaticano. 1954.

AGUEDA VILLAR, M.: “Dibujos de Mengs en el Museo del Prado” en *Boletín del Museo del Prado*, mayo-agosto 1980, I, 2, pp. 83-98.

AGUEDA VILLAR, M.: “El ideal de belleza en Mengs-Bayeu-Goya” en *Archivo Español de Arte*, 1982, LV, 217, pp. 30-37.

AGUEDA VILLAR, M.: “Mengs y la Academia de Bellas Artes de San Fernando” en *Actas del II Simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo*. Oviedo. 1983, vol. II, pp. 445-476.

ALBERI, E.: *Relazione degli Ambasciatori Veneti al Senato*. Florencia. 1846.

ALBERTINI, F.: *Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae*. Roma. 1510.

ALBERTSON, F.C. : “Pliny and the Vatican Laocoon” en *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Institut (Rom)*, 1993,100, pp. 133- 140.

ALDROVANDI, U.: “Delle statue Antiche, che per tutta Roma, in diversi luoghi, & case si veggono” en MAURO, L.: *Le Antichità della Città di Roma*. Venecia. 1556.

ALMAGRO GORBEA, M. J.: *Museo de reproducciones artísticas. Catálogo del arte clásico*. Madrid. 2000.

ALONSO RODRÍGUEZ, M. C.: “La colección de antigüedades comprada por Camillo Paderni en Roma” en *Actas del Congreso Iluminismo e ilustración. Le antichità e i loro protagonisti in Spagna e in Italia nel XVIII secolo*”. Roma. 2003. pp. 29-46.

ALONSO RODRÍGUEZ, M. C.: “Vaciados del siglo XVIII de la Villa de los Papiros de Herculano en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando” en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, primer y segundo semestre de 2005, nº 100-101, pp. 25-64.

ALONSO RODRÍGUEZ, M. C.: “Salvados del fuego. Los vaciados de Velázquez en la Casa de la Escultura y en la Casa de la Panadería” en LUZÓN NOGUÉ, J. M. (ed.): *Velázquez. Esculturas para el Alcázar*. Catálogo de exposición. Madrid. 2007. pp. 161-171.

ALONSO SÁNCHEZ, M. A.: *Francisco Preciado de la Vega y la Academia de Bellas Artes de San Fernando: artistas españoles que han pasado por Roma*. Tesis doctoral. Madrid. 1961.

AMELUNG, W.: *Führer durch die Antiken in Florenz*. Múnich.1897.

AMELUNG, W.: “L’Artémis de Versailles et l’Apollon du Belvédère” en *RA*, 1904, 4, pp. 325- 47.

- AMELUNG, W.: *The Museums and Ruins of Rome*. Londres. 1906.
- AMELUNG, W.: *Die Sculpturen des Vatikanischen Museum*. Berlín. 1903- 1908.
- ANDREAE, B.: *Laocoonte e la fondazione di Roma*. Milán. 1989.
- ANDREAE, B.: *Laokoon und die Kunst von Pergamon*. Frankfurt. 1991.
- ANDREAE, B.: (ed.) *Bildkatalog der Skulpturen des Vatikanischen Museum, II. Museo Pio Clementino, Cortile Ottagono*. Berlín. 1998.
- ANDREAE, B.: “Das Laokoon-Problem” en WINNER, M. (ed.): *Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*. Actas del Congreso Internacional en honor de Richard Krautheimer. Mainz. 1998. pp. 161-63.
- ANDREAE, B., ROBERT, C., KOCH, G. (ed.): *Die antiken Sarkophagreliefs*. Berlín. 1919-2006.
- ANDRES, G. M.: *The Villa Medici in Rome*. Nueva York-Londres. 1976.
- ANDROSOV, S. O.: “La Collezione Farsetti” en ANDROSOV, S. O. (ed.): *Alle origini di Canova. Le terrecotte della collezione Farsetti*, Catálogo de Exposición. Roma-Venecia. 1991. pp. 15-22.
- ANGELICOUSSIS, E.: *The Holkham Collection of Classical Sculptures*. Mainz. 2001.
- ANGIOLA, E.M.: “Nicola Pisano, Federigo Visconti, and the Classical Style in Pisa” en *Art Bulletin*, 1977, LIX, pp. 1-27.
- ANGIOLA, E. M.: “Gates of Paradise and the Florentine Baptistry” en *The Art Bulletin*, 1978, 60, 2, pp. 242-248.
- ANSALDI, G. R.: “Il Laocoonte cinquecentesco e quello di oggi” en *Emporium*, 1945, 101, pp. 55 y ss.
- ANTAL, F.: *Florentine Painting and Its Social Background: the bourgeois republic before Cosimo de' Medici's advent to power; XIV and early XV centuries*. Londres. 1947.
- AQUARONE, J.: “L'enfant sculpté par Raphaël” en *Gazette des Beaux- Arts*. París. 1874, pp. 79-83.
- ARENHÖVEL, W. (ed.): *Berlin und die Antike*. Catálogo de Exposición. Berlín. 1979.
- ARIAS, P. E.: *Skopas*. Roma. 1952.
- ARISI, F.: *Giovanni Paolo Panini e i fasti della Roma del '700*. Roma. 1986.
- ARISI, F. (ed.): *Giovanni Paolo Panini 1691–1765*. Catálogo de exposición. Milán. 1993.
- ARNAIZ, J. M. y MONTERO, A.: “Goya y el infante don Luis” en *Antiquaria*, 1986, IV, 27, pp. 44-55.
- ARNDT, P. y LIPPOLD, G.: *Photographische Einzelaufnahmen antiker Skulpturen*. Múnich. 1893-1947.

- ARNOLD, D.: *Die Polykletnachfolge. Untersuchungen zur Kunst von Argos und Sikyon zwischen Polyklet und Lysipp*. Berlín. 1969.
- ARRIBAS ARRANZ, F.: “Noticias y documentos para la Historia del Arte en España durante el siglo XVIII” en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 1961, XXVII, pp. 131-296.
- ARUCH, A.: “Il ricorso di Lorenzo Ghiberti contra la prima sentenza della Signoria Fiorentina (17 aprile 1444)” en *Rivista d’Arte*, 1917-18, X, pp. 117-123.
- ASHBY, T.: “Thomas Jenkins in Rome” en *Papers of the British School at Rome*, 1913, VI, pp. 487-511.
- ASHMOLE, B.: *A Catalogue of the ancient Marbles at Ince Blundell Hall*. Oxford. 1929.
- ASTOLFI, C.: *Raffaello Sanzio scultore*. Roma. 1935.
- ASTRÖM, P.: “Suggerimento per una nuova ricostruzione del Laocoonte” en *ColloquiSod*, 1968-70, 2, pp. 11- 20.
- AUDRAN, G.: *Les Proportions du corps humain mesurées sur les plus belles figures de l’antiquité à Paris*. París. 1683.
- AULANIER, CH.: *Histoire du Palais et du Musée du Louvre. La Petite Galerie*. París. 1954.
- AURIGEMMA, S.: *Villa Adriana*. Roma. 1961.
- AURIGEMMA, S.: *Le Terme di Diocleziano e il Museo Nazionale Romano*. Roma. 1970.
- AURIGEMMA, S.: *La Villa d’Hadrien près de Tivoli*. Tívoli. 1973.
- AVERY, C.: “Soldani’s small bronze statuettes after old masters sculptures in Florence” en LANKHEIT, K. (ed.): *Kunst des Barock in der Toskana. Studien zur Kunst unter den letzten Medici*. Múnich. 1976. pp. 165-173.
- AVERY, CH., RADCLIFFE, A. y LEITHE-JASPER, M. (ed.): *Giambologna 1529-1608. Ein Wendepunkt der europäischen Plastik*. Catálogo de exposición. Viena. 1979.
- AVERY, CH.: *Giambologna. The complete sculpture*. Oxford. 1987.
- AVERY, CH.: “Giambologna’s horses: questions and hypothesis” en *Giambologna tra Firenze e l’Europa*. Atti del Convegno internazionale. Firenze, Istituto Universitario Olandese di Storia dell’Arte. Florencia. 2000. pp. 11-28.
- AZCUE BREA, L.: “Los vaciados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. La dinastía Pagniucci” en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, segundo semestre de 1991, nº 73, pp. 401-427.
- AZCUE BREA, L.: *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo y Estudio*. Madrid. 1994.

- BALDASSARRI, P.: "L'opera grafica di Agostino Penna sulla Villa Adriana (Mss. Lanciani 138)" en *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, 1988, III, pp. 1-241.
- BALDINI, U. (ed.): *Metodo e Scienza, operatività e ricerca nel restauro*. Catálogo de exposición. Florencia. 1982.
- BALDINUCCI, F.: *Notizie dei Professori del disegno da Cimabue in qua per le quali si dimostra come, e per chi le belle arti di pittura, scultura e architettura, lasciata la rozzezza delle maniere greca e gotica, si siano in questi secoli ridotte all'antica loro perfezione*. Florencia. 1681-1728. Edición consultada, Florencia. 1845.
- BARBANERA, M.: *Museo dell'arte classica. Gipsoteca. Università di Roma "La Sapienza"*. Roma. 1995.
- BARBERINI, M.G.: "Villa Peretti Montalto- Negrone- Massimo alle Terme Diocleziane: la collezione di scultura" en DEBENEDETTI, E. (ed.): *Collezionismo e ideologia, mecenati, artisti e teorici dal classico al neoclassico*. Roma. 1991. pp. 15-90.
- BARBERINI, M. G.: "De lavori ad un fauno di rosso antico" ed altre sculture del Museo Capitolino, 1736-1746: Alessandro Gregorio Capponi, Carlo Antonio Napolioni e Clemente Bianchi" en *Bollettino dei Musei Comunali di Roma*, 1993, 7, pp. 23-35.
- BARBERINI, M. G., GASPARRI, C. (ed.): *Bartolomeo Cavaceppi scultore romano (1717-1799)*. Catálogo de exposición. Roma. 1994.
- BARBERINI, M. G.: "La vita di Bartolomeo Cavaceppi" en BARBERINI, M. G. y GASPARRI, C. (ed.): *Bartolomeo Cavaceppi, scultore romano (1717-1799)*. Catálogo de exposición. Roma. 1994.
- BARBIERI, C., BARCHIESI, S. y FERRARA, D.: *Santa Maria in Vallicella. Chiesa Nuova*. Roma. 1995.
- BARCKHAUSEN, H.: "Deux lettres de Raphael Mengs" en *Bulletin Italien*, 1912, XII, pp. 238-242.
- BARETTI, J.: *A Guide through the Royal Academy*. Londres. 1781.
- BARGELLINI, C. y FUENTES, E.: *Guía para captar lo bello. Yesos y dibujos de la Academia de San Carlos 1778 -1916*. México. 1989.
- BAROCCHI, P. y GAETA BERTELÁ, G.: "Lanzi, Pelli e la Galleria Fiorentina (1778-1797)" en *Prospettiva*, 1991, 62, pp. 29-53.
- BAROCCHI, P. y RAGONERI, G. (ed.): *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Florencia 20-24 septiembre 1982). Florencia. 1983.

- BARRON, E.: *Catálogo de la escultura. Museo Nacional de Pintura y Escultura*. Madrid. 1908.
- BARTOLI, P. S.: *Admiranda Romanarum Antiquitatum...Notis Io. Petri Bellorii illustrata*. Roma. 1693.
- BARTOLI, P. S.: “Memorie di varie escavazioni fatte in Roma e nei luoghi suburbani” en FEA, C.: *Miscellanea filologica, critica e antiquaria*. vol. I. Roma. 1790.
- BAUER, J. y GEOMINY, W. (ed.): *Gips nicht mehr. Abgüsse als letzte Zeugen antiker Kunst*. Catálogo de exposición. Bonn. 2001.
- BAYREUTH, W. von: *Tagebuch der italienischen Reise (1754-1755)*. KAMMERER-GROTHAUS, H. (ed.). Rabenstein. 2002.
- BEARZI, B.: “La tecnica usata dal Ghiberti per le Porte del Battistero” en *Lorenzo Ghiberti nel suo tempo*. Atti del convegno internazionale di Studi. (Florenzia 18-21 de octubre 1978). Florenzia 1980. vol. I. pp. 219-222.
- BEAZLEY, J. D.: *The Lewes House Collection of Ancient Gems*. Oxford. 1920.
- BECATTI, G.: “Il Pothos di Scopa” en *Le Arti. Rassegna bimestrale dell'Arte Antica e Moderna a cura della Direz. Gen. delle Arti*, 1941, XIX, pp. 401-412.
- BECATTI, G.: *Problemi fidiaci*. Milán. 1951.
- BECATTINI, M. M., BERNARDINI, L., MASTROMATTEI, M., MASTROROCCO, M. (ed.): *Il mondo antico nei calchi della Gipsoteca*. Florenzia. 1991.
- BECHTOLDT, F-A. (ed.): *Weltbild Wörlitz. Entwurf einer Kulturlandschaft*. Catálogo de Exposición. Frankfurt. 1996.
- BECK, H. y BOL, P.: (ed.): *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*. Simposium Frankfurt, Liebieghaus, diciembre 1978. Berlín. 1981.
- BECK, H., BOL, P.C. (ed.): *Forschungen zur Villa Albani. Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung*. Berlín. 1982.
- BECK, H., BOL, P. C. (ed.): *Forschungen zur Villa Albani*. vol. I. Berlín. 1989.
- BEDAT, C.: “El escultor Felipe de Castro” en *Cuaderno de Estudios Gallegos*, anexo XX, Santiago de Compostela. 1971.
- BEDAT, C.: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Madrid. 1989.
- BELLATALLA, L.: *Pietro Leopoldo di Toscana Granduca-Educatore. Teoria e pratica di un despota illuminato*. Lucca. 1984.
- BENCIVENNI, G.: *Saggio istorico della Real Galleria in Firenze*. Florenzia. 1779.
- BENEZIT, E.: *Dictionnaire des peintres sculpteurs et graveurs*. París. 1999.

- BERCHTOLD, M.: *Gipsabguß und Original. Ein Beitrag zur Geschichte von Werturteilen*. Stuttgart. 1987.
- BERGER, E. (ed.): *Antike Kunstwerke aus der Sammlung Ludwig*. Mainz. 1990.
- BERGERET DE GRANCOURT, P-J. O. y FRAGONARD, H.: *Journal inedit d'un Voyage en Italie 1773-1774*. TOURNEZY, M. H. (ed.). París. 1895.
- BERNOULLI, J.: *Reise Beschreibungen von Italien*. Leipzig. 1777.
- BERNOULLI, J. J.: *Aphrodite*. Leipzig. 1873.
- BERNOULLI, J. J.: *Römische Ikonographie* I-II, 1-3 (1882. 1886. 1891. 1894).
- BERNOULLI, J. J.: *Griechische Ikonographie* I-II. Múnich. 1901.
- BERTOLOTI, A.: "Esportazione di oggetti di belle arti da Roma nei secoli XVI, XVII e XVIII" en *Archivio Storico di Roma*, I, pp. 173-85; II, pp. 20-25, 204-224, 266-300; III, pp. 171-181; IV, pp. 74- 89.
- BIANCHI BANDINELLI, R.: "Apollo del Belvedere" en *La critica d'Arte*, 1935, I, pp. 3-9.
- BIANCHI, G.: *Ragguaglio delle Antiquità e rarità che si conservano nella Galleria Mediceo imperiale di Firenze*. Florencia. 1759.
- BIANCHINI, F.: *De lapide Antiati epistola ad Franciscum Aquavivam Aragonium, in qua agitur de villa Hadriani Augusti*. Roma. 1698.
- BIANCONI, G. L.: *Elogio storico del cavaliere Antonio Raffaele Mengs*. Milán. 1780.
- BIEBER, M.: *Laocoon. The Influence of the Group since its Rediscovery*. Nueva York. 1942.
- BIEBER, M.: *The Sculpture of the Hellenistic Age*. Edición de Nueva York. 1961.
- BIEBER, M.: *Ancient copies. Contributions to the History of Greek and Roman Art*. Nueva York. 1977.
- BIGNAMINI, I. y JENKINS, I.: "The Antique" en WILTON, A. (ed.) *Grand Tour. The Lure of Italy in the Eighteenth Century*. Catálogo de exposición. Londres. 1996. pp. 203-270.
- Billedtavler til Kataloget over Antike Kunstvaerker*. Copenhagen. 1907.
- BLANCO, A.: "El Fauno del Cabrito" en *Archivo Español de Arqueología*, 36, 1951, pp. 155 y ss.
- BLANCO, A.: *Catálogo de la escultura. Museo del Prado*. Madrid. 1957. Edición consultada, Madrid. 1990.
- BLANCO, A. Y LORENTE, M.: *Catálogo de la escultura. Museo del Prado*. Madrid. 1969.

- BLINKENBERG, C. : “Zur Laokoongruppe” en *MDAI* (R), 1927, 42, pp. 177- 92.
- BLÜMEL, C.: *Katalog der Sammlung antiker Skulpturen im Berliner Museum*. Berlín. 1928-40.
- BLUMER, M. L.: “La Commission pour la recherche des objets de sciences et arts en Italie (1796- 1797)” en *Revolution Française*, 1934, pp. 62-88; 124-50; 222-59.
- BLUNDELL, H.: *Account of the Statues, Busts, Bass-Reliefs, Cinerary Urns, and Other Ancient marbles, and Paintings, at Ince collected by H.B.* Liverpool. 1803.
- BOARDMAN, J.: *Greek Gems and Finger Rings*. Londres. 1970.
- BOBER, P.P.: *Drawings after the Antique by Amico Aspertini. Sketchbooks in the British Museum*. Londres. 1957.
- BOBER, P.P. y RUBINSTEIN; R.O.: *Renaissance Artists and Antique Sculpture*. Oxford. 1986.
- BOCCHI, M.F. y CINELLI, M.G.: *Le Bellezze della città di Firenze scritte da M.F.Bocchi, ora da M.G. Cinelli ampliate*. Florencia. 1677.
- BODART, D. (ed.): *Pietro Paolo Rubens (1577-1640)*. Catálogo de Exposición. Roma. 1990.
- BOIME, A.: *El arte en la época de la Revolución 1750-1800*. Madrid. 1994.
- BOISSARD, J.J.: *I Pars Romanae Urbis Topographiae & Antiquitatum*. Frankfurt. 1597.
- BOL, P.C. y otros (ed.): *Polyklet. Bildhauer der griechischen Klassik*. Mainz. 1990.
- BOL, P.C.: *Der antretende Diskobol*. Mainz. 1996.
- BOL, R.: *Amazones Volneratae. Untersuchungen zu den Ephesischen Amazonenstatuen*. Mainz. 1998.
- BOLLEA, L.C.: *Lorenzo Pécheux maestro di pittura nella R. Accademia delle B.A di Torino*. Turín. 1942.
- BORBEIN, A.H.: “Die griechische Statue des 4. Jahrhunderts v. Chr. Formanalytische Untersuchungen zur Kunst der Nachklassik” en *JDAI*, 1973, 88, pp. 43- 212.
- BORGHINI, R.: *Il Riposo, in cui della pittura e della scultura si favella...* Florencia. 1584, pp. 585-89.
- BORRONI SALVADORI, F.: “Memorialisti e diaristi a Firenze nel periodo leopoldino (1765-1790)” en *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, 1979, IX, 3, pp. 1189-1292.
- BORRONI SALVADORI, F.: “Riprodurre in incisione” en *Nouvelles de la Republique des lettres*, 1982, II, pp. 73-114.

- BORRONI SALVADORI, F.: "In Galleria gli artisti e viaggiatori del Settecento contribuiscono a diffondere il mito di Raffaello" en *Rassegna storica toscana: organo della Società Toscana per la Storia del Risorgimento*. 1984, XXX, nº 1, pp. 21-59.
- BORRONI SALVADORI, F.: "Artisti e viaggiatori agli Uffizi nel Settecento" en *Labyrinthos*, 1985, IV, 7-8, pp. 3-72.
- BORRONI SALVADORI, F.: "Per un approccio a Santi Pacini incisore" en *Antichità viva*, 1985², 5-6, pp. 50-57.
- BORSI, F. y MOROLLI, G.: *Palazzo Rondinini*. Roma. 1983.
- BOSARTE, I.: *Observaciones sobre las bellas artes entre los antiguos hasta la conquista de Grecia por los romanos*. Madrid. 1790.
- BOSCHUNG, D. y HESBERG, H. von. (ed.): "Die antiken Skulpturen in Newby Hall sowie in anderen Sammlungen in Yorkshire" en *Monumenta Artis Romanae*, XXXV. Wiesbaden. 2007.
- BOSELLI, O.: *Osservazioni della Scultura Antica*. Manuscrito, Roma 1657. DENT WEIL, P. (ed.) Florencia. 1978.
- BOSKOVITS, M.: "Una ricerca su Francesco Squarcione" en *Paragone* 1977, I, 325, pp. 40-70.
- BOTTARI, G.G.: *Musei Capitolini*. Roma. 1755.
- BOTTI, G. y ROMANELLI, P.: *Le sculture del Museo Gregoriano Egizio*. Roma. 1951.
- BOUCHER, B.: "Leone Leoni and Primaticcio's Mould of Antique Sculpture" en *The Burlington Magazine*, 1981, CXXIII, 936, pp. 23-26.
- BOUCHER, B.: *The sculpture of Jacopo Sansovino*. Londres. 1991
- BOUDON-MACHUEL, M.: *François du Quesnoy 1597-1643*. París. 2005.
- BOURGEOIS, B. Y PASQUIER, A. : *Le Gladiateur Borghèse et sa restauration*. París. 1997.
- BOURGEOIS, E.: *Le Biscuit de Sèvres: Recueil des modèles de la manufacture de Sèvres au XVIIIe. siècle*. París. 1909.
- BOWRON, E.P. (ed.): *Art in Rome in the Eighteenth Century*. Catálogo de Exposición. Londres. 2000.
- BOYER, F.: "Les collections du cardinal de Médicis dans sa villa du Pincio en 1598" en *Bulletin de l'Académie des Beaux-Arts*. 1928.
- BOYER, F.: "Les antiques de Ferdinand de Médicis" en *Revue de l'art*, 1929, LV, pp. 201-214.

- BOYER, F.: "Les antiques de la villa Médicis du XVI^e au XVIII^e siècle" en *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*. París. 1929, pp. 55-62.
- BOYER, F.: "Un inventaire inédit des antiques de la villa Médicis (1598)" en *Revue archéologique*, 1929, XXX, pp. 256-270.
- BOYER, F.: "Le transfert des antiquités de Médicis de Rome à Florence" en *Gazette des Beaux-Arts*, 1932, VII, pp. 211-216.
- BOYER, F.: "Les antiques de Christine de Suède à Rome" en *Revue Archéologique*, 1932, XXXV, pp. 254-267.
- BRENDEL, O.: *Etruscan Art*. Harmondsworth. 1978.
- BRIZIO, A. M.: *Ottocento e Novecento*. Turín. 1939.
- BROCKHAUS, H.: "Die Paradieser-Thür Lorenzo Ghiberti's" en *Forschungen über Florentiner Kunstwerke*. Leipzig. 1902, pp. 35-50.
- BRONEER, O.: "The armed Aphrodite on Acrocorinth and the Aphrodite of Capua" en *University of California Publications in Classical Archeology*, 1930, I, pp. 65 y ss.
- BROWN, D.: "The Apollo Belvedere and the Garden of Giuliano della Rovere at SS. Apostoli" en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1986, pp. 235-238.
- BRUMMER, H. H.: *The Statue Court in the Vatican Belvedere*. Estocolmo. 1970.
- BRUMMER, H. H. "On the Julian Program of the Cortile delle Statue in the Vatican Belvedere" en WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*. Actas del Congreso Internacional en honor de Richard Krautheimer. Roma 21-23 octubre 1992. Mainz. 1998. pp. 67-75.
- BRUN, F.: *Tagesbuch über Rom*. Zürich. 1801.
- BRUNN, H. von y BRUCKMANN, F.: *Denkmäler griechischer und römischer Skulptur*. München. 1888-1899.
- BULLE, H.: "Zum Pothos des Skopas" en *JdI*, 1941, 56, pp. 121-150.
- BÜRGER, W. (ed.): *Trésors d'Art exposés à Manchester en 1857 et provenant des collections royales, des collections publiques et des collections particulières de la Grande Bretagne*. París. 1857.
- BURK, J.L.: "Das Marmorbad des Pierre Etienne Monnot" en KOPANSKI, K.W. y WEBER, K.: *Das Marmorbad in der Kasseler Karlsae. Ein spätbarockes Gesamtkunstwerk mit bedeutenden Skulpturen und Reliefs von Pierre Etienne Monnot*. Ratisbona. 2003. pp. 35-134.
- BUSIGNANI, A. y BENCINI, R.: *Le chiese di Firenze. Il Battistero di San Giovanni*. Florencia. 1988.

- BUTTERS, S. B.: “Le cardinal Ferdinand de Médicis” en CHASTEL, A. (ed.): *La Villa Médicis*. Roma. 1989, vol. II, pp. 170-196.
- CACIALLI, G.: *Collezione dei disegni di nuove fabbriche e ornati fatti nella Regia Villa del Poggio Imperiale, Parte Prima. Parte Seconda dell’opera architettonica di Giuseppe Cacialli la quale contiene i disegni dei nuovi ornamenti aggiunti e da aggiungersi all’I. e R. Palazzo Pitti*. Florencia. 1823.
- CAGIANO DE AZEVEDO, M.: *Le antichità di Villa Medici*. Roma. 1951.
- CAIN, H.U.: “Gipsabgüsse. Zur Geschichte ihrer Wertschätzung” en *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1995, pp. 200-215.
- CAIN, H. U.: *Römische Marmorkandelaber*. Mainz. 1985.
- CANDIDA, B.: *I calchi rinascimentali della Collezione Mantova Benavides del Museo del Liviano a Padova*. Padua. 1967.
- CANOVA, A.: *I Quaderni di Viaggio (1779- 1780)*. Recogido por BASSI, E. (ed.) Roma y Venecia. 1959.
- CANTILENA, R. y otros: *Le Collezioni del Museo Nazionale de Napoli. Le Sculture*. Roma. 1989.
- CAPECCHI, G.: “Le statue antiche della Loggia dei Lanzi” en *Bollettino d’Arte*, 1975, LX, 3-4, pp. 169-178.
- CAPECCHI, G. y PAOLETTI, O.: *Le vasche romane di Boboli e cinquanta anni di vicende toscane*. Florencia. 2002.
- CAPECCHI, G. (ed.): *Palazzo Pitti. La regia rivelata*. Catálogo de exposición. Florencia. 2003.
- CAPECCHI, G.: “Barbaro prigionero” en CAPECCHI, G. (ed.): *Palazzo Pitti. La regia rivelata*. Catálogo de exposición. Florencia. 2003. p. 592.
- CAPECCHI, G.: “L’altro Aiace: tempi e modi di un restauro” en CAPECCHI, G. (ed.): *Palazzo Pitti. La regia rivelata*. Catálogo de exposición. Florencia. 2003. pp. 70-83.
- CAROCCHI, G.: “Le porte del Battistero di Firenze e l’ornamento imitato della natura” *Arte italiano decorativa e industriale*, 1896, V, pp. 69 y ss.
- CARRETE PARRONDO, J.: “Antonio Rafael Mengs y Manuel Salvador Carmona. Correspondencia (enero-junio 1779)” en *Revista de ideas estéticas*, 1977, XXXV, pp. 347-360.
- CARRETE PARRONDO, J.: “Las Bellas Artes en el archivo del Conde de Campomanes. Antonio Rafael Mengs- Antonio Ponz (Correspondencia 1778-1779)” en *Revista de Ideas estéticas*, 1978, XXXVI, pp. 161-182.

- CARRETE PARRONDO, J.: “Antonio Rafael Mengs y Manuel Salvador Carmona” en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1981, IV, pp. XLI-LXXII.
- CASANOVA, G. B.: *Discorso sopra gl’antichi, e varj monumenti loro, per uso degl’alunni dell’Elettoral accademia delle belle arti di Dresda*. Lipsia. 1770.
- CASANOVA, G.: *Abhandlung über verschiedene alte Denkmäler der Kunst*. Leipzig. 1771.
- CASSIDY, B. F.: “Thomas Jenkins and the Barberini Candelabra in the Vatican” en *Bollettino dei monumenti, musei e gallerie ponteficie*, 1990, 10, pp. 99-113.
- Catalogue historique et descriptif du Musée de Dijon*. Dijon. 1883.
- Cataloghi dei Musei e Gallerie d'Italia*. Roma. 1958.
- CATTANEO, C.: *Lombardia antica e moderna*. Florencia. 1948.
- CAVACEPPI, B.: *Raccolta di antiche statue, busti, teste cognite ed altre sculture antiche scelte restaurata da Bartolomeo Cavaceppi Scultore Romano*. Roma. 1769.
- CAVALCASELLE, G. B. y CROWE, J. A.: *Raffaello, la sua vita e le sue opere*. Florencia. 1891.
- CAVALLERIIS: *Antiquae Statuae Urbis Romae*. publicada por primera vez antes de 1561.
- CELLINI, B.: *Due Trattati: uno intorno alle otto principali arti dell’oreficeria; l’altro in materia dell’arte della scultura*. Florencia. 1568.
- CENNINI, C.: *Trattato della Pittura messo in luce la prima volta con annotazioni dal cavaliere Giuseppe Tambroni*. Roma. 1821.
- CEYSSON, B. (ed.): “La tradición de la escultura antigua. Desde el siglo XV al XVIII” en *Historia de un arte. La Escultura*. Barcelona. 1996.
- CHANTELOU, M.: *Journal du voyage du Cavalier Bernin en France*. Edición de L. Lalanne. París. 1885.
- CHASTEL, A. y MOREL, PH.: (Ed.): *Villa Medici*. Roma. 1989- 2009.
- CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO, M. G.: “I collaboratori della Porta del Paradiso” en *Lorenzo Ghiberti, materia e ragionamenti*. Catálogo de exposición. Florencia. 1980. p. 393.
- CIATTI, M.: “Piano iconografico generale” en *Lorenzo Ghiberti, materia e ragionamenti*. Catálogo de exposición. Florencia. 1980. pp. 362-376.
- CICERCHIA, P. : “Ipotesi di ricomposizione e note metrologiche su alcuni frammenti di lesene della collezione Della Valle-Medici” en *Xenia*, 5, 1983, pp. 47- 58.
- CICOGNARA, L.: *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia al secolo di Canova*. Prato. 1824.

- CICOGNARA, L.: *Lettere di Cicognara*. Recogidas por VENTURA, G.: (ed.). Urbino. 1973.
- CIOFFI MATINELLI, R.: *La ragione dell'arte. Teoria e critica in Anton Raphael Mengs e Johann Joachim Winckelmann*. Nápoles. 1981.
- CIPRIANI, A. y VALERIANI, E.: *Accademia Nazionale di San Luca*. Roma. 1989.
- CLARAC, F. de : *Musée de sculpture antique et moderne ou description historique et graphique du Louvre et de toutes ses parties des statues, bustes, bas-reliefs et inscriptions du Musée Royale des Antiquités et des Tuileries et de plus de 2500 statues antiques ...* París. 1826-1853.
- CLARETTA, G.: *La Regina Cristina di Svezia in Italia (1655-1689)*. Turín. 1892.
- CLARK, A.M.: *Pompeo Batoni. A Complete Catalogue of his Works with an Introductory Text*. BOWRON, E. P. (ed.). Oxford. 1985.
- CLAUDIO ELIANO: *De Natura Animalium*. Introducción, traducción y notas de J.M. Díaz-Regañón. Madrid. 1984.
- COLLIGNON, M.: *Histoire de la Sculpture grècque*. París. 1892- 1897.
- COLLONA, G.: “Il posto dell'Arringatore nell'arte etrusca di età ellenistica” en *Studi Etruschi*, 1989-1990, LVI, pp. 99-122.
- CONCA, S.: *Gli eccelsi pregi delle belle arti e la scanbievole lor congiunzione con le matematiche scienze mostrata nel Campidoglio dall'Accademia del disegno in occasione del concorso celebrato i alla medesima nell'anno 1732*. Roma. 1733.
- CONTI, A: *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*. Milán. 1988.
- CONZE, A.: *Beiträge zur Geschichte der griechischen Plastik*. Halle. 1869.
- CONZE, A.: *Beschreibung der antiken Skulpturen mit Ausschluss der pergamenischen Fundstücke*. Berlín. 1891.
- COOKE, J.: *Handbook for Travellers in Ireland*. Londres. 1902.
- COOPER, J.F.: *Excursions in Italy*.Londres. 1838.
- COPPEL ARÉIZAGA, R.: “Relieves que decoran los pedestales de las esculturas de la Reina Cristina de Suecia” en *Archivo Español de Arte*, 1997, 279, pp. 310-315.
- COPPEL ARÉIZAGA, R.: *Museo del Prado. Catálogo de la Escultura de época moderna. Siglos XVI-XVIII*. Madrid. 1998.
- CORBO, A.M.: “Apertura di una strada alla Chiesa Nuova nel 1673: ritrovamenti archeologici e polemiche” en *Commentari*, 1972, 23, pp. 181-185.
- CORNELIO TACITO: *Anales*. Introducción, traducción y notas de J. L. Moralejo. Madrid. 1984.

- CRISTOFANI, M.: "Per una storia del collezionismo archeologico nella toscana granducale: I grandi bronzi" en *Prospettiva*, 1979, XVII, pp. 4-15.
- CRISTOFANI, M.: "La collezione di sculture classiche" en BERTI, L. (ed.): *Gli Uffizi. Catalogo generale*. Florencia. 1980.
- CRISTOFANI, M.: "Luigi Lanzi antiquario" en *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Florencia 20-24 septiembre 1982) BAROCCHI, P. y RAGONERI, G. (ed.). Florencia. 1983. vol. II. pp. 355-366.
- CRISTOFANI, M. (ed.): *Civiltà degli etruschi*. Catálogo de exposición. Milán. 1985.
- CRISTOFANI, M.: *I bronzi degli etruschi*. Novara. 1985.
- CUNNINGHAM, A.: *Lives of the Most Eminent British Painters, Sculptors, and Architects*. Londres. 1830.
- CURTIUS, L.: "Die Antike Kunst" en *Die Klassische Kunst Griechenlands*. Postdam. 1941.
- D'AVENIA, L.: "Giovanni Maria Riminaldi, Mengs e Pacetti. Mecenasismo romano di un cardinale ferrarese" en *Roma moderna e contemporanea*, 2005, 2-3, pp. 365-379.
- DALEN, C.: *Statuae Antiquae*. s.l. 1700.
- D'ALESSANDRO, L. y PERSEGATI, F.: *Scultura e Calchi in Gesso. Storia, Tecnica e Conservazione*. Roma. 1987.
- DALLAWAY, J.: *Anecdotes of the Arts in England or Comparative Observations on Architecture, Sculpture, & Painting, Chiefly Illustrated by Specimens at Oxford*. Londres. 1800.
- DALLAWAY, J.: *Of Statuary and Sculpture among the Antients*. Londres. 1816.
- DALTROP, G.: "Zur Überlieferung und Restaurierung des Apoll vom Belvedere" en *Rend. Pont. Accademia d'Archeologia*, 1975-76, XLVIII, pp. 127-140.
- DALTROP, G.: "Die Laokoongruppe im Vatikan" en *Xenia*, 1982, n° 5.
- DALTROP, G.: "Apollo del Belvedere" en *Monumenti Musei e Gallerie Pontificie*. Roma. 1983. Bollettino IV, pp. 53- 73.
- DALTROP, G.: "Nascita e significato della raccolta delle statue in Vaticano" en *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*. Roma. 1985.
- DALTROP, G.: *Antike Götterstatuen im Vatikan. Die vatikanisch-römische Tradition der klassischen Archäologie*. Basilea. 1987.
- DANILOVA, I.: "Sull' interpretazione dell'architettura nei bassorilievi del Ghiberti e di Donatello" en *Lorenzo Ghiberti nel suo tempo*. Atti del convegno internazionale di Studi. (Florencia 18-21 de octubre 1978.) Florencia 1980. vol. II, pp. 503-506.

- DAVID, F. A.: *Le Musée de Florence ou collection etc. gravé par F. A. David, avec explanation de F.W. Muhl.* París. 1798.
- DAVIDSOHN, R.: *Forschungen zur Geschichte von Florenz.* Berlín. 1896.
- DAVREUX, J.: *La légende de la prophétesse Cassandre, d'après les textes et les monuments.* París. 1942.
- DE CAPOA, CH.: *Episodi e personaggi dell'Antico Testamento.* Milán. 2003.
- DE LACHENAL, L.: "Fortuna dei prigionieri daci a Roma" en *Xenia Quaderni*, nº 8. Roma. 1987.
- DE LACHENAL, L.: "I Prigionieri Daci dalla collezione Medici-della Valle: Nuove considerazioni archeologico-antiquarie sulle loro vicende tra Roma e Firenze" en *Boboli 90* (Atti del Convegno Internazionale di studi per la salvaguardia e la valorizzazione del giardino) Florencia. 1989. pp. 609-621.
- DE ROSSI, G.: "Lettera sopra il restauro di una antica Statua di Antinoo e sopra il restauro degli antichi marmi dei tre secoli precedenti al nostro" en *Nuovo Giornale di Letterati.* Pisa. 1826, XIII, pp. 23-38.
- DE VESME, A.: *Alexandre de Stefano della Bella: Catalogo Raisonné*, revisado por Phyllis Dearborn Massar. Nueva York. 1971.
- DEBENEDETTI, E. (ed.): "Nota ai disegni giovanili di Canova" en *Studi Canoviani.* Roma. 1973.
- DEBENEDETTI, E. (ed.): *Studi sul Settecento romano.* Roma. 1985-1993.
- DELBRUECK, R.: *Die antiken Porphywerke.* Berlín- Leipzig. 1932.
- DELIVRÉ, J.: "La collection des plâtres de la Villa Médicis" en *Science et Technologie de la Conservation et de la Restauration des oeuvres du Patrimoine*, 1991, 2, pp. 103-111.
- DELLA SETA, A.: *Il nudo nell'arte.* Roma. 1930.
- Déscription de la Galerie Royale de Florence.* Florencia. 1792.
- Description of the Collections of Ancient Marbles in the British Museum.* Londres. 1812-1861.
- DEUBNER, O.R.: "Der Gott mit dem Bogen. Das Problem des Apollo im Belvedere" en *JdAI*, 1979, 94, pp. 223-244.
- DHANENS, E.: *Jean Boulogne. Giovanni Bologna Fiammingo, Douai 1529 - Florence 1608.* Bruselas. 1956.
- DIAZ, F. y otros: "Il Granducato di Toscana. I Lorena dalla Reggenza agli anni rivoluzionari" en GALASSO, G. (ed.): *Storia d'Italia.* Turín. 1997.

- DICKINS, G.: *Hellenistic Sculpture*. Oxford. 1920.
- DIEBNER, B.: “Die Orientierung des Jerusalemer Tempels und die Sacred Direction der frühchristlichen Kirchen” en *Zeitschrift des deutschen Palästina-Vereins*. 1971, LXXXVII, pp. 153-166.
- DOHRN, T.: *Der Arringatore. Bronzestatue im Museo Archeologico von Florenz*. Berlín. 1968.
- DONATI, F.: *La gipsoteca di arte antica*. Pisa. 1994.
- DUREGGER, L.: “Abguss eines römischen Hochzeitsreliefs” en *Jahrbuch des kaiserlich deutschen Archäologischen Institut*, 1915, 30, pp. 90-93.
- DOREN, A.: *Studien aus der Florentiner Wirtschaftsgeschichte*. Stuttgart. 1901.
- DOREN, A.: *Das Florentiner Zunftwesen*. Stuttgart-Berlín. 1908.
- DUMESNIL, J. G.: *Histoire des plus célèbres amateurs italiens et de leurs relations avec les artistes*. París. 1853.
- DÜTSCHKE, H.: *Antike Bildwerke in Oberitalien*. Leipzig. 1874.
- DÜTSCHKE, H.: *Zerstreute antike Bildwerke in Florenz. Antike Bildwerke in Oberitalien*. Leipzig. 1875.
- DÜTSCHKE, H.: *Die antiken Marmorbildwerke der Uffizien in Florenz*. Leipzig. 1878.
- EBERHARD, P.: “Falsificazioni di antichità in Italia dal Rinascimento alla fine del XVIII secolo” en *Memoria dell’antico nell’arte italiana*, 1985, II, pp. 413-439.
- EDWARDS, E.: *Anecdotes of painters who have resided or been born in England*. Londres. 1808.
- EGGER, H.: *Codex Escorialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios*. Viena. 1906.
- EHRlich, W.: *Goethes Wohnhaus am Frauenplan Weimar*. Weimar. 1978.
- EINEM, H. von (ed.): *Anton Raphael Mengs. Briefe an Raimondo Ghelli und Anton Maron*. Gotinga. 1973.
- ELLIS, H.: *The Townley Gallery of Classic Sculpture in the British Museum*. Londres. 1846.
- ELVIRA BARBA, M. A. y SCHRÖDER, S. : *Guia Escultura Clásica. Museo del Prado*. Madrid. 1999.
- EMILIANI, A.: *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni culturali negli antichi stati italiani, 1571-1860*. Bolonia. 1978.
- Enciclopedia dell’arte antica classica e orientale*. (EA) Roma. 1973.

- ERFFA, H. von y STALEY, A.: *The Painting of Benjamin West*. New Haven. 1986.
- ESTRABÓN: *Geografía*. Traducción y notas de J. Vela Tejada y J. Gracia Artal. Madrid. 2001.
- EULA, A. y SANTORELLI, M.C.: *I "Libri delle Case" di Roma. I Catasti di S.Maria in Vallicella (secc.XVI-XIX)*. Roma. 1991.
- EUSTACE, J. C.: *A Tour through Italy, exhibiting a view of its scenery, its antiquities and its monuments, etc.* s.l. 1813-1819.
- FABRONI, A.: *Dissertazione sulle statue appartenenti alla favola di Niobe*. Florencia. 1779.
- FALCÓN MARTÍNEZ, C. y otros: *Diccionario de la mitología clásica*. Madrid. 1995.
- FALCONET, E.M.: "Observations sur la statue de Marc-Aurèle- Adresées a Mr. Diderot" en *Oeuvres*. Lausana. 1781.
- FALDA, G.: *Le fontane di Roma*. Roma. 1683.
- FALDI, I.: *Le sculture dal secolo XVI al XIX*. Roma. 1954.
- FALLANI, G.: "Ghiberti: un libro aperto nella religione e la vita" en VV.AA.: *Ghiberti e la sua arte nella Firenze del '3- '400*. Florencia. 1979. pp. 27-32.
- FARINELLA, V.: *Musei Vaticani. Arte classica*. Ciudad del Vaticano. 1985.
- FARINGTON, J.: *The Diary*. Londres. 1978.
- FAVIER, S.: "Les collections de marbres antiques sous François I" en *Revue du Louvre*, 1974, pp. 153-156.
- FEA, C.: *Descrizione di Roma e de'Contorni*. Roma. 1822. FEA, C.: *Storia delle Arti del disegno presso gli antichi*. Roma. 1783.
- FEA, C.: *Opere di Antonio Raffaello Mengs, primo pittore della Maesta del Re Catollico Carlos III publicate dal Cavaliere D. Giuseppe Niccola d'Azara e in questa edizione corrette ed aumentate dall'avvocato Carlo Fea*. Roma. 1787.
- FELLETTI MAJ, B. M.: *Museo Nazionale Romano. Ritratti*. vol. I. Roma. 1953.
- FERNOW, C. L.: *Römische Studien*. Zúrich. 1806.
- FERNOW, C. L.: *Über den Bildhauer Canova und dessen Werke*. Zúrich. 1806.
- FERRARI, O.: "Tutela dei monumenti e delle opere d'arte" en *Enciclopedia universale dell'arte*. Roma. 1966, XIV, pp. 268-291.
- FICHARD, J.: "Italia: observationes antiquitatum et aliarum rerum magis memorabilium quae Romae videntur. Collectae per Joannem Fichardum J.C. in eadem urbe Mense vvii Anno MDXXXVI" en *Frankfürliches Archiv für ältere Deutsche Litteratur und Geschichte*, 1815, III.

- FICORONI, F.: *Le vestigia e rarità di Roma Antica*. Roma. 1744.
- FICORONI, F.: *Gemmae antiquae litteratae, aliequae rariores accesserunt vetera monumenta*. Roma. 1757.
- FINCHEL, O.: “Raffael und der Apollo von Belvedere” en *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 1917, II, pp. 90-101.
- FINN, D.: *The Florence Baptistery Doors*. Introducción de CLARK, K. Londres. 1980.
- FIOCCO, G.: “Le porte d’oro del Ghiberti” en *Rinascimento*, 1956, VII, pp. 3-11.
- FIOCCO, G.: “Il Museo immaginario di F. Squarcione” en *Memorie dell’Accademia Pataviana di Scienza, Lettere e Arti*, 1958/1959, LXXI, 3, pp. 59-67.
- FITTSCHEN, K.: “Der Arringatore, ein römischer Bürger?” en *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Institutes, Römische Abteilung*, 1970, LXXVII, pp. 177-184.
- FITTSCHEN, K.: “Die Bildnisse der mauretanischen Könige und ihre stadtrömischen Vorbilder” en *Madridrer Mitteilungen*, 1974, 15, pp. 156- 173.
- FITTSCHEN, K.: *Die Bildnistypen der Faustina minor und die Fecunditas Augustae..* Gotinga. 1982.
- FITTSCHEN, K. y ZANKER, P.: *Katalog der römischen Portraits in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*. vol. I (1985), III (1983)
- FITTSCHEN, K.: *Griechische Porträts*. Darmstadt. 1988.
- FITTSCHEN, K.: *Prinzenbildnisse antoninischer Zeit*. Mainz. 1999.
- FLASHAR, M.: *Apollon Kitharodos. Statuarische Typen des musischen Apollon*. Colonia. 1992.
- FLAXMAN, J.: *Lectures on Sculpture*. Londres. 1838.
- FOGGINI, N.: *Del Museo Capitolino*, IV. Roma. 1782.
- FORD, B.: “Thomas Jenkins, Banker, Dealer and Unofficial English Agent” en *Apollo*, 1974, XCIX, pp. 416-425.
- FRANCASTEL, P.: *Girardon*. París. 1928.
- FRANCASTEL, P.: *La sculpture de Versailles. Essai sur l’origine et l’evolution du goût français classique*. París. 1930.
- FRANCASTEL, P.: “Le marmorbad de Cassel et les Lazienki de Varsovie” en *Gazette des Beaux-Arts*, 1933, VI, 9, pp. 139-156.
- FRANCUCCI, S.: “Galleria dell’Illustris. E Reverendis. Signor Scipione Cardinale Borghese” 1613. *Manuscritos*, ASV, Fondo Borghese, IV, 102.
- FRANZINI, G.: *Icones Statuarum Antiquarum Urbis Romae*. Roma. 1589.

- FREY, C (ed.): *Codice Magliabechiano, cl. XVII, 17 contenente Notizie sopra l'arte degli antichi e quella de' Fiorentini da Cimabue a Michelangelo Buonarroti scritte da Anonimo Fiorentino*. Berlín. 1892.
- FRIEDERICH, C. Y WOLTERS, P.: *Königliche Museen zu Berlin. Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke*. Berlín. 1885.
- FRÖHNER, W.: *Notice de la sculpture antique du Musée National du Louvre*. París. 1869.
- FROMMEL, C. L.: "I tre progetti bramanteschi per il Cortile del Belvedere" en WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*. Actas del Congreso Internacional en honor de Richard Krautheimer. Roma 21-23 octubre 1992. Mainz. 1998. pp. 17-66.
- FRONING, H.: *Marmor-Schmuckreliefs mit griechischen Mythen im 1. Jh. v.Chr.* Mainz. 1981.
- FUCHS, W.: "Die Vorbilder der Neuattischen Reliefs", 20. *Ergh. Jdl* , 1959.
- FUCHS, W.: *La scultura greca*. Milán. 1982.
- FULVIO, A.: *Antiquitates Urbis*. Roma. 1527.
- FUMAGALLI, E.: "Il sogno di un' "isola". I luoghi medicei a Roma: progetti e realizzazioni" en HOCKMANN, M. (ed.): *Villa Medici. Il sogno di un cardinale*. Catálogo de exposición. pp. 94-103.
- FURTWÄNGLER, A. : *Meisterwerke der griechischen Plastik*. Múnich. 1893.
- FURTWÄNGLER, A.: *Über Statuenkopien*. Múnich. 1896.
- FURTWÄNGLER, A.: "Der Pothos des Skopas" en *Bayerische Akademie der Wissenschaften*, 1901, pp. 783 y ss.
- FURTWÄNGLER, A. : *Beschreibung der Glyptothek König Ludwig's I zu München*. Múnich. 1910.
- FUSCO, P. y otros: *Meisterwerke im J. Paul Getty Museum europäische Bildhauerei*. Los Angeles. 1998.
- FÜSSL, H.: *Allgemeines Künstler Lexikon*. Zúrich. 1806.
- GAFFIOT, J-CH. y LAVAGNE, H. y otros: *Hadrien Trésors d'une villa Impériale*. Catálogo de exposición. Milán 2000.
- GALLI, G.: "Relazione. I Musei e le Gallerie Pontifici nell'anno 1924-1925" en *Atti della Pontificia Accademia romana di Archeologia. Rendiconti*. vol. III. 1924-1925. pp. 473-474.
- GALLO MARTUCCI, A.: "Fortuna crítica de Ghiberti en el 400 y 500" en *Lorenzo Ghiberti, materia e ragionamenti*. Catálogo de exposición. Florencia. 1980. pp. 345-347.

- GALT, J.: *The Life and Works of Benjamin West Esq. President of the Royal Academy of London. Subsequent to his Arrival in this Country. Compiled from Materials Furnished by himself*. Londres. 1816.
- GAMUCCI, B.: *Libri quattro dell'antichità della città di Roma*. Venecia. 1565.
- GANDI, F.: *Le Arti maggiori e minori in Firenze*. Florencia. 1929.
- GARCIA SÁNCHEZ, J. : “Alejandro de la Cruz, un discípulo de Mengs” en *Goya*, 2008, 323, pp. 107-120.
- GARCIA SÁNCHEZ, J. : “ Cartas de Francisco Preciado de la Vega a Manuel de Roda (1765-1779)” (en prensa)
- GARCÍA Y BELLIDO, A.: *Esculturas romanas de España y Portugal*. Madrid. 1949.
- GARCÍA Y BELLIDO, A.: *Arte Romano*. Madrid. 1955. (Edición consultada, Madrid. 1990).
- GASCA, J., SOLÍS, A. y VIANA, S.: “Técnicas de limpieza y restauración de yesos antiguos en la Real Academia de San Fernando” en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, primer y segundo semestre de 2005, nn. 100-101, pp. 185-196.
- GASPARRI, C. y GHIANDONI, O.: “Lo studio Cavaceppi e le collezioni Torlonia” en *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*. Roma. 1994. Serie III, nº 16.
- GASPARRI, C.: “Die Gruppe der Sabinerinnen in der Loggia de'Lanzi in Florenz” en *Archäologischer Anzeiger*, 1979, 54, pp. 424-543.
- GASPARRI, C.: “Materiali per servire allo studio del Museo Torlonia di Scultura antica” en *Atti della Accademia nazionale dei Lincei*, 1980, VIII, vol. XXIV, fasc.2.
- GASPARRI, C.: “I marmi antichi degli Uffizi. Collezionismo mediceo e mercato antiquario” en *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria*. 1983, vol. I, pp. 217-231.
- GASPARRI, C.: “La collection d'antiques du cardinal Ferdinand” en CHASTEL, A y MOREL, PH.: (ed.) *Villa Medici*. Roma. 1989- 1991. vol. II, pp. 443-485.
- GASPARRI, C.: “Cavaceppi a Villa Albani” en *Bollettino d'arte*, 1993, 80/81, pp. 93-106.
- GASPARRI, C.: “La fine dello studio Cavaceppi e le collezioni Torlonia” en BARBERINI, M. G. y GASPARRI, C. (ed.): *Bartolomeo Cavaceppi scultore romano (1717-1799)*. Catálogo de exposición. Roma. 1994. pp. 57-64.
- GASPARRI, C.: “I marmi antichi di Ferdinando. Modelli e scelte di un grande collezionista” en HOCKMANN, M. (ed.): *Villa Medici. Il sogno di un cardinale*. Catálogo de exposición. Roma. 1999.

- GASPARRI, C.: “Torso di Barbaro prigioniero” en HOCKMANN, M. (ed.): *Villa Medici. Il sogno di un cardinale*. Roma 1999. pp. 176-177.
- GASPARRI, C. (ed.): *Le sculture Farnese. Storia e documenti*. Nápoles. 2007.
- GAYE, G.: “Die Bronzeturen des Lorenzo Ghiberti” *Italien*, 1840, II, p. 273.
- GAYE, G.: *Carteggio inedito d’artisti*. Florencia. 1939.
- GENNARELLI, A.: *Sopra una statuina in marmo di Raffaello Sanzio, e sopra un giudizio di dieci membri dell’Accademia di Belle Arti di Firenze*. Florencia. 1873.
- GEOMINY, W.: *Die Florentiner Niobiden*. Bonn. 1984.
- GERCKE, P. : *Satyrn des Praxiteles*. Hamburgo. 1968.
- GERE, J.: “I disegni di Federico Zuccari sulla vita giovanile di suo fratello Taddeo” en *Per Taddeo e Federico Zuccari nelle Marche*. CLERI, B. (ed.) Sant’Angelo in Vado, 1993, pp. 49- 55.
- GERHARD, E. y PLATNER, E.: *Beschreibung der Stadt Rom*. Roma.1842.
- GERSTENBERG, K.: *Johann Joachim Winckelmann und Anton Raphael Mengs*. Halle. 1929.
- GERSTENBERG, K.: “Die kunstlerischen Anfänge des Anton Raphael Mengs” en *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1933, II, pp. 77-88.
- GESCHE, I.: “Antikenergänzungen im 18. Jahrhundert. Johann Joachim Winckelmann und Bartolomeo Cavaceppi” en BECK, H., BOL, P.C. y otros (ed.): *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*. Berlín. 1981. pp. 335-341.
- GESCHE, I.: “Bemerkungen zum Problem der Antikenergänzungen und seiner Bedeutung bei Johann Joachim Winckelmann” en BECK, H. y BOL, P.C. (ed.): *Forschungen zur Villa Albani* . Berlín. 1982. pp. 437- 460.
- GESSNER H. (ed.): *Salomon Gessners Briefwechsel mit seinem Sohn während dem Aufenthalt des letzteren in Dresden und Rom*. Berna y Zúrich. 1801.
- GHIBERTI, L.: *I Commentarii*. Anotado y comentado por O. MORISANI. Nápoles. 1947.
- GIGLIOLI, G. Q.: *Arte greca*. II. Milán. 1955.
- GIUBILEI, A.: “Il Conde Fede e la Villa Adriana: storia di una collezione d’arte” en *Atti e Memorie della Società Tiburtina di Storia e d’Arte*. LXVIII, p. 81 y ss.
- GIULIANI, A.: *Arte greca. Dall’età classica all’età ellenistica*. Milán. 1987.
- GIULIANI, A. (ed.). : *Museo Nazionale Romano. Le sculture*. I/1- I/11. Roma. 1979-1991.
- GIULIANO, A. y otros: *La collezione Boncompagni Ludovisi. Algardi, Bernini e la fortuna dell’antico*. Venecia. 1992.
- GIUSTI, A. (ed.): *Sculture da conservare. Studi per una tecnologia dei calchi*. Milán. 1990.

- GIUSTI, A.: *Il Battistero di San Giovanni a Firenze*. Florencia. 2000.
- GIUSTI, G. (ed.): *Le statue della Loggia della Signoria a Firenze. Capolavori restaurati*. Florencia. 2002.
- GOETHE, J. W.: *Italianische Reise*. BEYER, A. y MILLER, N. (ed.) Múnich. 1992.
- GOETHE, J.W.: *Viajes italianos*. Traducción al español de Manuel Scholz Rich. Madrid. 2001.
- GOLDSCHIEDER, L.: *Ghiberti*. Oxford. 1949.
- GONZALEZ-VARAS IBÁÑEZ, I.: “La fundación disciplinar de la Historia del Arte en los escritos de Antonio Rafael Mengs” en *Revista anual de historia del arte*, 1991, 10, pp. 221-236.
- GORBUNOVA, X.: “Classical Sculptures from the Lyde Browne Collection” en *Apollo*, 1974, pp. 460-467.
- GORI, F.: *Museum Florentinum*, III. Florencia. 1734.
- GOTTI, A.: *Le Gallerie ed i Musei di Firenze*. Florencia. 1875.
- GOTTI, A.: *Vita di Michelangelo Buonarroti*. Florencia. 1876.
- GÖTTLING, C.: “De Signis Thusneldae et Thumelici” en *Annali dell’Istituto di Corrispondenza Archeologica*, 1841, 13, pp. 58-61.
- GOVI, G.: “Intorno a un opuscolo rarissimo della fine del secolo XV intitolato: Antiquarie Prospettiche Romane Composte per Prospettivo Milanese Dipintore”. *Atti della Reale Accademia dei Lincei*. 1875-76, III, 3ª parte, pp. 39-66.
- GRAMBERG, W.: *Giovanni Bologna. Eine Untersuchung über die Werke seiner Wanderjahre (bis 1567)*. Berlín. 1936.
- GRASSINGER, D.: *Römische Marmorkratere*. Mainz. 1991.
- GRASSINGER, D.: *Antike Marmorskulpturen auf Schloß Broadlands (Hampshire)*. Mainz. 1994.
- GREGORI, M.: “Luigi Lanzi e il riordinamento della Galleria” en *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Florencia 20-24 septiembre 1982) BAROCCHI, P. y RAGONERI, G. (ed.). Florencia. 1983, vol. II. pp. 367-393.
- GROSSMANN, K.: *Der Gemäldezyklus der Galerie der Maria von Medici*. Estrasburgo. 1906.
- GUALANDI, G.: “Neoclassico e antico. Problemi e aspetti dell’archeologia nell’età neoclassica” en *Ricerche di Storia dell’Arte*, 1978-79, pp. 8-26.

- GUÉDÉONOW, M. de: "L'enfant mort porté par un dauphin, groupe en marbre, attribué à Raphaël" en *Bulletin de l'Académie Impériale des sciences de St Petersburg*, 1872, XVIII, pp. 82-91.
- GUNNIS, R.: *Dictionary of British Sculptors, 1660-1851*. Londres. 1968.
- HABERLAND, I.: *Jonathan Richardson (1677-1745). Die Begründung des Kunstkennerschaft*. Múnich. 1991.
- HABICH, G.: *Die Medaillen der italienischen Renaissance*. Stuttgart-Berlin. 1922.
- HAFNER, G.: "Die Laokoon-Gruppen. Ein gordischer Knoten" en *Akademie der Wissenschaften und Literatur*. Mainz. 1992, 5.
- HAMBERG, P.G.: *Studies in Roma Imperial Art*. Uppsala. 1945.
- HARRIS, E.: "La Misión de Velázquez en Italia" en *Archivo Español de Arte*. 1960, 33, pp. 109-136.
- HASKELL, F.: *Rediscoveries in Art. Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*. Londres. 1976.
- HASKELL, F. y PENNY, N.: *El gusto y el arte de la Antigüedad*. Edición de Madrid. 1990.
- HÄUBER, R.C.: *Horta Romani. Die Horta Maecenatis und die Horta Lamiani auf dem Esquilin*. Colonia. 1991.
- HAUSER, F.: *Die Neu-Attischen Reliefs*. Stuttgart. 1889.
- HAUSER, F.: "Ein neues Fragment des Mediceischen Kraters" en *Jahreshefte des österreichischen archäologischen Institutes in Wien*, 1913, XVI, pp. 33- 57.
- HAUTECOEUR, L.: "La Vente de la collection Mattei et les origines du Musée Pio-Clementino" en *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, 1910, XXX, pp. 57-75.
- HAUTECOEUR, L.: "Les arts à Naples à la fin du XVIII^e siècle" en *Gaz. des Beaux Arts*, 1911, IV, 6, pp. 166-167.
- HAUTECOEUR, L.: *Rome et la renaissance de l'Antiquité à la fin du XVIII^e siècle*. Paris. 1912.
- HAWTHORNE, N.: *Pasajes from the French and Italian Notebooks*. Londres. 1883.
- HAZLITT, W.: *Notes of a Journey through France and Italy*. Londres. 1826.
- HEIKAMP, D.: "Baccio Bandinelli nel Duomo di Firenze" en *Paragone*, 1964, 175, XV, pp. 32-42.
- HEIKAMP, P.: "Le sovrane bellezze della Tribuna" en *Magnificenza alla corte dei Medici. Arte a Firenze alla fine del Cinquecento*. Catálogo de exposición, Milán. 1997. pp. 329-345.

- HEINE, A.F.: “Anton Raphael Mengs und sein Kreis” en *Asmus Jakob Carstens und die Entwicklung des Figurenbildes. Studien zur deutschen Kunstgeschichte*. Estrasburgo. 1928.
- HELBIG, W.: *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*. Tübingen. 1963-1972.
- HERAS CASAS, C.: “Modelos en yeso de esculturas antiguas que Velázquez trajo de Italia en 1651” en *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, primer trimestre de 1999, nº 88, pp. 77 a 99.
- HERAS CASAS, C.: “Juan Pascual y Colomer, memoria y catálogo de las formas del taller de vaciados, 1815” en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, primer semestre 2000, nº 90, pp. 83-108.
- HERAS CASAS, C.: “Los vaciados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: su catalogación” en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, primer y segundo semestre de 2005, nº 100-101, pp. 65-100.
- HERES, G.: “Zur ersten Aufstellung der Mengsschen Abgußsammlung” en *Dresdener Kunstblätter*, 1979, 2, pp. 53-56.
- HERES, G.: *Dresdener Kunstsammlungen im 18. Jahrhundert*. Leipzig. 1991.
- HERMANN, H. J.: “Pier Jacopo Alari-Bonacolsi gennant Antico” en *Jarhbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des alterhöchsten Kaiserhauses*, 1910, XXVIII, pp. 201-288.
- HERÓN DE VILLEFOSSE, A.: *Catalogue sommaire des Marbres antiques*. París. 1896.
- HERSEY ALLISON, A.: “The bronzes of Pier Jacopo Alari-Bonacolsi called Antico” en *Jarhbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 89/90, pp. 35- 310.
- HEUMANN, G.: *Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst*. Berlín. 1965.
- HEYDEMANN, H.: “Die Knöchelspielerin” en *Hallisches Winckelmannsprogramm*, 1877, 2, pp. 25 y ss.
- HEYDEMANN, H.: *Mitteilungen aus den Antikensammlungen in Ober- und Mittelitalien*. Halle. 1879.
- HEYNE, M.: “Des différentes manières de représenter Vénus dans les ouvrages de l’art” en *Recueil de pièces intéressantes concernant les antiquités, les Beaux-Arts, les Belles-Lettres et la Philosophie*. París. 1796, pp. 1-60.
- HILLER, F.: ” Wieder einmal Laokoon” en *MDAI (R)*, 1979, 86, pp. 271-95.
- HIMMELMANN, N.: *Utopische Vergangenheit. Archäologie und moderne Kultur*. Berlín. 1976.
- HIMMELMANN, N.: *Ideale Nacktheit in der griechischen Kunst*. Berlín. 1990.

- HIMMELMANN, N.: "Laokoon" en *Antike Kunst* 1991, 34, pp. 97-115.
- HIMMELMANN, N.: "Heros der Verzweiflung" en *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3-1-1996.
- HIMMELMANN, N.: "Apoll von Belvedere" en WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*. Actas del Congreso Internacional en honor de Richard Krautheimer. Roma 21-23 octubre 1992. Mainz. 1998, pp.211- 225.
- HINTZEN-BOHLEN, B.: "Zum Apollon vom Belvedere-delphisches in Pergamon?" en *Festschrift D. De Chapeau-rouge*. Múnich. 1986. pp. 11- 25.
- HOCHMANN, M. (ed.): "Mercurio" en HOCHMANN, M. (ed.): *Villa Medici. Il sogno di un cardinale. Collezioni e artisti di Ferdinando de' Medici*. Catálogo de exposición. Roma. 1999. pp. 202-203.
- HOCKMANN, M. (ed.): *Villa Medici. Il sogno di un cardinale*. Catálogo de exposición. Roma. 1999.
- HOFMANN, W. (ed.): *Johan Tobias Sergel*. Catálogo de exposición. Hamburgo. 1975.
- HOGARTH, W.: *The Analysis of Beauty*. Londres. 1753.
- HOLDERBAUM, J.: *The Sculptor Giovanni Bologna*. Nueva York- Londres. 1983.
- HONOUR, H.: "Bronze statuettes by Giacomo and Giovanni Zoffoli" en *Connoisseur*, 1961, pp. 198 a 205.
- HONOUR, H.: "After the Antique: some Italian Bronzes of the Eighteenth Century" en *Apollo*, 1963, pp. 194-200.
- HONOUR, H.: "Benjamin West's Indian Family" en *Burlington Magazine*, 1983, 125, pp. 726-733.
- HORN, J.: *A History or Description, General and Circumstantial, of Burghley House, the Seat of the Right Honourable the Earl of Exeter*. Shrewsbury. 1797.
- HOWARD, S.: "On the Reconstruction of the Vatican Laocoon" en *AJA*, 1959, 63, pp. 365-69.
- HOWARD, S.: "Some eighteenth-century restorations of Myron's Dicobolos" en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1962, XXV, pp.330-334.
- HOWARD, S.: "Boy on a Dolphin: Nollekens and Cavaceppi" en *The Art Bulletin*. 1964, 46, 2, pp. 177-189.
- HOWARD, S.: "An Antiquarian Handlist and Beginnings of the Pio-Clementino" en *Eighteenth-Century Studies*, 1973, 7, 1, pp. 40-61.
- HOWARD, S.: *Bartolomeo Cavaceppi. Eighteenth-Century Restorer*. Londres. 1982.

- HOWARD, S.: "Bartolomeo Cavaceppi's Saint Norbert" en *The Art Bulletin*, 1988, LXX, 3, pp. 478-485.
- HOWARD, D.: "Charles I, Sculpture and Sculptors" en MAC-GREGOR, A. (ed.) *The late King's Goods, Collections, Possessions and Patronage of Charles I in the light of the Commonwealth Sale Inventories*. Londres y Oxford. 1989.
- HOWARD, S.: "Boy on a Dolphin. Nollekens and Cavaceppi" en *Antiquity restored. Essays on the afterlife of the Antique*. Viena. 1990.
- HOWARD, S.: "Casa-Museo-Accademia Cavaceppi. Wörlitz Antiquarianism, and an Industrial Revolution in Early Modern Art" en WEISS, T. (ed.): *Von der Schönheit weissen Marmors. Zum 200. Todestag Bartolomeo Cavaceppi*. Actas del congreso y catálogo de exposición. Mainz. 1999, pp. 67-71.
- HUBERT, G.: *La Sculpture dans l'Italie Napoléonienne*. París. 1964.
- HÜBNER, P.: *Die antiken Bildwerke in Madrid*. Berlín. 1862.
- HÜBNER, P.: *Le statue di Roma. Grundlagen für eine Geschichte der antiken Monumente in der Renaissance*. Leipzig. 1912.
- HÜLSEN, C.: "Zum Belvederischen Apollo" en *Archäologischer Anzeiger*, 1890, pp. 48-50.
- HÜLSEN, C.: *Die Thermen des Agrippa*. Roma. 1910.
- HÜLSEN, CH.: *Römische Antikengärten des XVI Jahrhunderts*. Heidelberg. 1917.
- HÜLSEN, C.: *Das Skizzenbuch des Giovannantonio Dosio im Staatlichen Kupferstichkabinett zu Berlin*. Berlín. 1933.
- HÜLSEN, CH. y EGGER, H.: *Die Römischen Skizzenbücher von Maarten van Heemskerck im Königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin*. Berlín. 1913-16, II, pp. 56 y ss.
- HYDE MIRROR, V.: "References to Artists and Works of Art in Chracas' Diario ordinario, 1760-1785" en *Storia dell'arte*, 1982, 46, pp. 218-277.
- INGAMELLS, J.: *A Dictionary of British and Irish travellers in Italy, 1701-1800*. Londres. 1997.
- INGHIRAMI, F.: *Descrizione dell'Imp. e R. Palazzo Pitti di Firenze*. Florencia. 1819.
- INGHIRAMI, F.: *L'Imperiale e reale Palazzo Pitti*. Fiesole. 1828.
- Inventario de las Obras de las tres Nobles Artes y de los Muebles que posee la Real Academia de San Fernando*. Año 1804.
- IRWIN, D.: "Gavin Hamilton: Archaeologist, Painter, and Dealer" en *Art Bulletin*, 1962, XLIV, pp. 87-102.

- JAHN, O.: *Archäologische Beiträge*. Berlín. 1847.
- JENKINS, S, I.: "Gods Without Altars: The Belvedere in Paris" en WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*. Actas del Congreso Internacional en honor de Richard Krautheimer. Roma 21-23 octubre 1992. Mainz. 1998. pp. 459- 469.
- JESTAZ, M. R.: "L'exportation des marbres de Rome de 1535 á 1571" en *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 1963, LXXV, pp. 451-466.
- JESTAZ, M. R.: *Les collections de François I^{er}*, París. 1972.
- JONES, T.: *Memoirs of Thomas Jones*. Publicadas por The Walpole Society, XXII, 1946-1948. Londres. 1951.
- JORDÁN DE URRÍES, J.: "Mengs y el infante don Luis: Notas sobre el gusto neoclásico en España" en *Goya y el infante D. Luis de Borbón. Homenaje a la "Infanta" M^a Teresa de Vallabriga*. Zaragoza. 1996, pp. 89-106.
- JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, J.: "Los últimos discípulos españoles de Mengs (Ramos, Agustín, Salesa, Napoli y Espinosa)" en *I Congreso internacional de Pintura española del siglo XVIII*, Marbella. 1998. Madrid. 1998. pp. 435-450.
- JOUKOVSKI, F.: "L'empire et les barbares dans la Galerie François I^{er}." en *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 1988, L, 1, pp. 7-28.
- JOVELLANOS, G.M.: *Elogio de las Bellas Artes pronunciado en la Academia de San Fernando*. Madrid. 1782. Editado de nuevo en *Obras completas*. Madrid. 1963. vol. XLVI.
- JUCKER, H.: *Altrömische Porträt-Plastik*. Zürich. 1953.
- JUSTI, K.: "Raphael Mengs" en *Preußische Jahrbücher*. Berlín. 1871, 28, pp. 109-131.
- JUSTI, K.: *Winckelmann und seine Zeitgenossen*. Leipzig. 1923.
- KACZMARZYK, D.: "Le Persée d'Antonio Canova de la Collection Tarnowski à Dzików" en *Bulletin du Musée National de Varsovie*, 1969, X, pp. 102-116.
- KAEMPF- DIMITRIADOU, S.: "Die Liebe der Götter in der attischen Kunst des 5.Jhs. v. Chr." en *Antike Kunst*, 1979, 11.
- KÄHLER, H.: *Der Große Fries von Pergamon. Untersuchungen zur Kunstgeschichte und Geschichte Pergamons*. Berlín. 1948.
- KALVERAM, K.: *Die Antikensammlung des Kardinals Scipione Borghese*. Worms. 1995.
- KAMMERER-GROTHAUS, H. y KREIKENBOM, D.: "Wilhelmine und Friedrich II. und die Antiken" en *Schriften der Winckelmann Gesellschaft*. Stendal. 1998.
- KANSTEINER, S.: "Kaiserzeitliche Kopie der Venus Medici" en STEMMER, K. (ed.): *In den Gärten der Aphrodite*. Berlín. 2001. p. 111.

- KASCHNITZ WEINBERG, G. von: *Le sculpture del magazzino del Museo Vaticano*. Ciudad del Vaticano. 1936-37.
- KENNER, H.: “Der Apoll vom Belvedere” en *SBWien*, 1972, 279, pp. 3 y ss.
- KERSAUSON, K. de: *Musée du Louvre. Catalogue des portraits romains*. París. 1986.
- KEUTNER, H.: “Die Künstlerische Entwicklung Giambolognas bis zur Aufrichtung der Gruppe des Sabinerinnenraubes” en AVERY, CH., RADCLIFFE, A. y LEITHE-JASPER, M. (ed.): *Giambologna 1529-1608. Ein Wendepunkt der europäischen Plastik*. Viena. 1978, pp. 19-30.
- KEUTNER, H.: *Giambologna. Il Mercurio volante e altre opere giovanili*. Florencia. 1984.
- KIDERLEN, M.: *Die Sammlung der Gipsabgüsse von Anton Raphael Mengs in Dresden. Katalog der Abgüsse, Rekonstruktionen, Nachbildungen und Modelle aus dem römischen Nachlaß des Malers in der Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden*. München. 2006.
- KLEIN, W.: *Praxiteles*. Leipzig. 1898.
- KNELL, H.: “Die Aphrodite von Capua und ihre Repliken” en *Antike Plastik*, 1993, XXII, pp. 117-133.
- KOCH, L.: *Weibliche Sitzstatuen der Klassik und des Hellenismus und ihre kaiserzeitliche Rezeption. Die bekleideten Figuren*. Münster. 1994.
- KOCKS, D.: “Antikenaufstellung und Antikenergänzung im 18. Jahrhundert in England” en BECK, H., BOL, P.C. (ed.). *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*. Berlín. 1981. pp. 317-331.
- KOEHLER, H.K.E.: *Gesammelte Schriften, herausgegeben von Stephani*. San Petersburgo. 1850-1853.
- KRAUTHEIMER, R. y KRAUTHEIMER-HESS, T.: *Lorenzo Ghiberti*. Princeton. 1956.
- KRAUTHEIMER, R.: *Ghiberti's bronze doors*. Princeton. 1971.
- KREBS, M.: “Wilhelm von Edelsheim in Italien. Reisebriefe an die Markgräfin Karoline Luise von Baden” en *Zeitschrift für Geschichte des Oberrheins*, 1951, 99, pp. 240-270.
- KREIKENBOM, D.: “Die Aufstellung antiker Skulpturen in Potsdam-Sanssouci unter Friedrich II” en *Schriften der Winckelmann-Gesellschaft* n° XV. Stendal. 1998.
- KRÜGER, L.: *Antiques dans la collection de sa majesté le Roi de Prusse à Sans Souci*. Berlín. 1769.
- KUNZE, CH.: *Zum Greifen nah: Stilphänomene in der hellenistischen Skulptur und ihre inhaltliche Interpretation*. München. 2002.

- KUNZE, M. y BRUER, S.G. (ed.): *Von der Restauration der Antiquen. "Eine unvollendete Schrift Winkelmanns"*. Mainz. 1996.
- KUNZE, M.: "Winckelmann Beschreibungen im Lichte des Florentiner Nachlaßheftes" en WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*. Actas del Congreso Internacional en honor de Richard Krautheimer. Roma 21-23 octubre 1992. Mainz. 1998, pp.431-441.
- KÜNZL, W.: *Frühhellenistische Gruppen*. Colonia. 1968.
- KÜNZL, W.: *Die Kelten des Epigonos von Pergamon*. Colonia. 1971.
- LA ROCCA, E., UNGARO, L., MENEGHINI, R. y MILELLA, M.: *I luoghi del consenso imperiale. Il Foro di Augusto e il Foro di Traiano*. Catálogo de exposición. Roma. 1995.
- LACHENAL, L. de.: "Fortuna dei prigionieri Daci a Roma" en *Xenia, Quaderni* 7. Roma. 1987.
- LACHENAL, L. de.: "I prigionieri Daci della collezione Medici-Della Valle: nuove consideración archeologiche-antiquarie sulle loro vicende tra Roma e Firenze" en *Boboli* 90, Actas del congreso internacional. Florencia. 1991.
- LADENDORF, H.: "Antikenstudium und Antikenkopie" en *AbhLeipzig*, 46, 2, 1953.
- LADENDORF, H.: "Antikenstudium und Antikenkopie in der neueren Kunst" en *Abhandlungen der Sächsischen Akademie der wissenschaften zu Leipzig*. Berlín. 1958, vol. 46, 2.
- LAFRERI, A.: *Speculum Romanae Magnificentiae*. s.d.
- LAMBERTI, L.: *Sculture del Palazzo della Villa Borghese detta Pinciana*. Roma. 1796.
- LAMI, G.: *Deliciae eruditorum*, XII. Florencia. 1742.
- LAMI, S.: *Dictionnaire des sculpteurs de l'École Française sous le règne de Louis XIV*. París. 1906.
- LANCIANI, R.: "Di un nuovo codice di Pier Leone Ghezzi contenente notizie di Antichità" en *Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma*, 1893, pp. 165-181.
- LANCIANI, R.: *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*. (Edición de Paolo Liverani). Roma. 1992.
- LANDWEHR, CH.: *Griechische Meisterwerke in Römischen Abgüssen. Der Fund von Baia*. Catálogo de exposición. Frankfurt. 1982.
- LANDWEHR, C.: *Die antiken Gipsabgüsse aus Baiae. Griechische Bronzestatuen in Abgüssen römischer Zeit*. Berlín. 1985.
- LANKEIT, K.: "Karl von Piloty Thusnelda im Triumphzug des Germanicus" en *Bayerische Staatsgemäldesammlungen Künstler und Werke*, nº 8, pp. 8- 38.

- LANCKHEIT, K.: *Florentinische Barockplastik. Die Kunst am Hofe der letzten Medici, 1670-1743*. München. 1962.
- LANZI, L.: *La Real Galleria di Firenze accresciuta e riordinata per comando di S.A.R. l'Arciduca Granduca di Toscana*. Florencia. 1782.
- LASTESII, N.: *De Musaeo Philippi Farsetti, Epistola ad Cortonensium academiam*. Venecia. 1764.
- LAURENZI, L.: "Piccole sculture inedite di Rodi" en *Archeologia Classica*, 1958, 10, pp. 172-179.
- LAURENZI, L.: "Le Afroditi di Capua e di Milo" en *Arte antica e moderna*, 1962, VI, 20, pp. 384 y ss.
- LAVATER, J.C.: *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*. Leipzig y Winterthur. 1775.
- LEBRUN, J. B.: *Catalogue de tableaux des écoles d'Italie, de Flandres, et de France, dessins, estampes, terres-cuites, marbres...formant le cabinet de feu son excellence M. le bailli de Breteuil. On en fera la vente le 16 Janvier 1786*. París. 1785.
- LEGNER, A.: "Anticos Apoll vom Belvedere" en *Städel- Jahrbuch*, 1967, pp. 102-118.
- LEITHE-JASPER, M.: *Renaissance Master Bronzes from the Collection of the Kunsthistorisches Museum Vienna*. Catálogo de exposición. Washington. 1986.
- LEÓN TELLO, F. J. "Antonio Rafael Mengs y el neoclasicismo español" en *Separata de Archivo de Arte Valenciano*, 1980, pp. 3-9.
- LEÓN TELLO, F. J. y LEÓN SANZ, I. M.: *Tratados neoclásicos españoles de pintura y escultura*. Madrid. 1980.
- LEÓN TELLO, F. J. y LEÓN SANZ, I. M.: "La contribución de Mengs a la estética académica de la pintura española" en *Actas del I Congreso Internacional Pintura Española siglo XVIII*. Madrid. 1998, pp. 425-433.
- LEVEZOW, K.: *Über den Antinoos*. Berlín. 1808.
- LEVY, A.: "The tormented history of the Apollo Belvedere" en *Art News*, 1981, 30, pp. 124- 25.
- LEWIS, D.: "Jacopo Sansovino, Sculptor of Venice" en *Titian: His World und his Legacy*. (ed. D. Rosand), Nueva York, 1982, pp. 133-90.
- LEWIS, L.: *Connoisseurs and Secret Agents in Eighteenth Century Rome*. Londres. 1961.
- LEYMARIE, J. y otros: *El dibujo*. Barcelona. 1979.

- LIGORIO, P.: *Pianta e Fabriche che dimostrano lo Splendore degli Edeficj di Roma Antica*. Venecia. 1580.
- LIMC: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Zürich- Múnich. 1981- 1997.
- LINFERT, A.: *Von Polyklet zu Lysipp*. Giessen. 1966.
- LINFERT, A.: “Die Schule des Polyklet” en BOL. P.C. y otros: *Polyklet*, 1990, pp. 240-97.
- LIPPOLD, G.: *Die Skulpturen des Vatikanischen Museum*. III 1, Berlín 1939. III 2, Berlín 1956.
- LIPPOLD, G. : “Die Griechische Plastik” en *Handbuch der Archäologie*, III, 1. Múnich. 1950.
- LOCHMAN, T.: “Gipsabguss-Sammlungen zur Goethezeit. Das Beispiel der Burckhardtschen Gipse im Kirschgarten” en RODA, B. von (ed.): *Das Haus zum Kirschgarten und die Anfänge des Klassizismus in Basel*. Catálogo de exposición. Basilea. 1995, pp. 185-196.
- LOCHMAN, T.: “Oggetti di rappresentanza e strumenti di studio. Storia e significato della collezione di calchi in gesso di Basilea” en SOLDINI, S. y DOSIO, E.: (ed.): *Le più belle statue dell’Antichità*. Catálogo de exposición. Mendrisio-Basilea. 2006. pp. 50-62.
- LOEWY, E.: *Inscripfen griechischer Bildhauer*. Lipsia. 1885.
- LOPEZ ENGUIDANOS, J.: *Colección de vaciados de estatuas antiguas que posee la Real Academia de las tres nobles artes de Madrid, dibuxadas, y grabadas, por Don Josef Lopez Enguidanos*. Madrid. 1794.
- LORENZETTI, G.: “Jacopo Sansovino scultore, note ed appunti” en *Nuovo Archivio Veneto*, 1910, XX, pp. 314-340.
- Lorenzo Ghiberti materia e ragionamenti*. Catálogo de exposición. Florencia 1980.
- Lorenzo Ghiberti nel suo tempo*. Atti del convegno internazionale di Studi. (Florencia 18-21 de octubre 1978.) Florencia 1980.
- LUCATELLI, G.P.: *Museo Capitolino ossia descrizione delle statue, busti, bassirilievi, urne sepolcrali, iscrizioni ed altre ammirabili, ed erudite Antichità*. Roma. 1750.
- LUGT, F.: “Notes sur Rubens” en *Gazette des Beaux Arts*, 1925, LXVII, 2, pp. 179-202.
- LULLIES, R.: *Die kauernde Aphrodite*. Múnich. 1954.
- LULLIES, R.: “Charakter und Bedeutung der Antikensammlung des Fürsten Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau (1740-1817) in Wörlitz” en *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, BECK, H., BOL, P. C. y STEUBEN, H. von (ed.). Berlín. 1981.

- LUMACHI, A.: *Memorie storiche dell'antichissima Basilica di San Giovanni Battista in Firenze*. Florencia. 1782.
- LUNA, J. J.: "Mengs en la corte de Madrid. Notas y documentos" en *Anales de estudios madrileños*, 1980, 17, pp. 321-338.
- LUNA, J. J.: *Guía actualizada del Prado*. Madrid. 1989.
- LUNARDI, R.: "La città e il vivere sociale" en *Lorenzo Ghiberti, materia e ragionamenti*. Florencia 1980. pp. 428-443.
- LUTZ, J. y PERDRIZET, P.: *Speculum humanae Salvationis*. Leipzig. 1907.
- LUZIO, A.: "Federico Gonzaga ostaggio alla corte di Giulio II" en *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, IX. 1886.
- LUZON NOGUE, J. M.: "El Grupo de San Ildefonso: apuntes para su historia" en *Obras maestras del Museo del Prado*. Madrid. 1996.
- LUZÓN NOGUÉ, J. M.: "Isabel de Farnesio y la Galería de Esculturas de San Ildefonso" en VV.AA.: *El Real Sitio de la Granja de San Ildefonso: retrato y escena del Rey*. Catálogo de exposición. Madrid. 2000.
- LUZÓN NOGUÉ, J.M. (ed.): *Velázquez. Esculturas para el Alcázar*. Catálogo de exposición. Madrid. 2007.
- MACDONALD, W. L. y PINTO, J.A.: *Hadrian's Villa and Its Legacy*. Londres. 1995.
- MACLAGAN, E.: "The use of Death-Mask by Florentine Sculptors" en *Burlington Magazine*, 1923, XLIII, pp. 303-304.
- MADERNA, C.: *Iuppiter, Diomedes und Merkur als Vorbilder für römische Bildnisstatuen*. Heidelberg. 1988.
- MAETZKE, G.: *Fiorentia*. Roma. 1941.
- MAFFEI, P.A.: *Raccolta di statue antiche e moderne, data in luce sotto i gloriosi auspici della Santità di N. S. Papa Clemente XI da Domenico de Rossi*. Roma. 1704.
- MAGI, F.: *Il ripristino del Laocoonte*. Ciudad del Vaticano. 1960.
- MAGI, F.: "Laocoonte a Cortona" en *RendPontAc*, 1967-68, 40, pp. 275- 94.
- Magnificenza alla corte dei Medici. Arte a Firenze alla fine del Cinquecento*. Catálogo de exposición. Milán. 1997.
- MAI, E. (ed.): *Triumph und Tod des Helden. Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet*. Catálogo de exposición. Colonia. 1987.
- MAMBELLA, R.: *Antinoo. L'ultimo mito dell'antichità nella storia e nell'arte*. Milán. 1995.

- MANCINI, G.: “Il bel San Giovanni e le feste patronali di Firenze descritte nel 1475 da Piero Cennini” en *Rivista d’Arte*, 1909, VI, pp. 185-227.
- MANETTI, A.: *Vita di Filippo Brunelleschi*. Milán. 1976.
- MANILLI, J.: *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana*. Roma. 1650.
- MANSUELLI, G.: *Cataloghi dei Musei e Gallerie d’Italia*. Roma. 1958.
- MANSUELLI, G.: *Galleria degli Uffizi, le sculture*. Roma. 1958.
- MARCHINI, G.: *Ghiberti architetto*. Florencia. 1978.
- MARCONI, P.: “Antinoo, saggio sull’arte dell’età adrianea” en *Monumenti antichi* publicado por la R. Accademia nazionale dei Lincei. Roma. 1923, 29, pp. 161-302.
- MARIACHER, G.: *Il Sansovino*. Milán. 1962.
- MARTINELLI, F.: *Roma ricercato nel suo sito e nella scuola di tutti gli antiquari*. Roma. 1644.
- MARTÍNEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ, D.: “El segundo viaje de Velázquez a Italia: dos cartas inéditas, en los archivos del Vaticano” en *Archivo Español de Arte*, 1971, 44, pp. 1-8.
- MASINI, M.: “Análisi stilística” en *Lorenzo Ghiberti, materia e ragionamenti*. Catálogo de exposición. Florencia. 1980. pp. 378-380.
- MASSIE, S.: Pavlovsk. *The life of a Russian Palace*. Boston. 1990.
- MATILLA TASCÓN, A.: “Documentos del Archivo del Ministerio de Hacienda, relativos a Pintores de Cámara y de las Fábricas de Tapices y Porcelana, siglo XVIII” en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1960, 68/1, pp. 199-270.
- MATTEI, M.: *Il Galata Capitolino*. Roma. 1987.
- MATTHÄI, J.G.: *Catalogue des jets de stuc des plus excellentes Antiques figures Bas-reliefs, têtes, mains, pies, etc.: que Son Altesse Serenissime Electorale de Saxe Frederic Auguste a acheté de Rome par Son Excellence Monsier le Grand-Chambellan le Comte Marcolini qui aux ordres du Souverain ont à présent été dressés et rangés dans l’aile de Batiment sous la Galerie par Jean Gottlob Matthaei*. Dresde. 1794.
- MATTOLINI, M.: *Il principe iluminato*. Florencia. 1981.
- MAUGERI, M.: “Il trasferimento a Firenze della collezione antiquaria di Villa Medici in epoca leopoldina” en *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 44, pp. 306-333.
- MELANI, G.B.: *Memorie storiche*. Florencia. 1884.
- MENGES, A. R.: *Tratado de la Belleza. Reflexiones sobre la Belleza y el gusto en la pintura*. Recogido en AZARA, J. N.: *Obras de D. Antonio Rafael Menges, Primer Pintor de Cámara*

- del Rey, publicadas por Don Joseph Nicolas de Azara*. Madrid. 1780. Reeditada en Madrid. 1989.
- MERCATI, M.: *Metallototeca Vaticana*. Roma. 1719.
- MERCURIALIS, H.: *Artis gymnasticae apud antiquos celeberrimae, nostris temporibus ignoratae, libri sex*. Venecia. 1569.
- MEULEN, M. van der: *Rubens' copies after the antique*. Londres. 1994.
- MEYER, H.: *Antinoos*. Múnich. 1991.
- MICHAELIS, A.: *Ancient Marbles in Great Britain*. Cambridge. 1882.
- MICHAELIS, A.: "Geschichte des Statuenhofes in Vaticanischen Belvedere" en *Jahrbuch des kaiserlich deutschen archaeologischen Instituts*, 1890, V, pp. 10 -11.
- MICHAELIS, A.: "Römischen Skizzenbücher Maarten van Hemmskercks und anderer nördischen Künstler des XVI. Jahrhunderts" en *Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts*, 1891, 5, pp. 125-172, 218-238.
- MICHAELIS, A.: "Storia della collezione Capitolina di antichità fino all'inaugurazione del museo nel 1734" en *Bullettino dell'Imp. Istituto Archeologico Germanico*, 1891, 5, 1, pp. 14-15.
- MIDDELDORF KOSEGARTEN, A.: "The origins of artistic competitions in Italy" en *Lorenzo Ghiberti nel suo tempo*. Atti del convegno internazionale di Studi. (Florenzia 18-21 de octubre 1978.) Florenzia 1980. vol. I, pp. 167-186.
- MIGNE, J. P.: *Patrologiae cursus completus. Series graeca*. París. 1857-1908.
- Milanesi, G.: "A proposito della tintura delle Porte di S. Giovanni" en *Arte e Storia*, 1885, IV, pp. 217-221.
- MILCHHOFFER, A.: "Die Befreiung des Prometheus ein Fund aus Pergamon" en *Zu Winckelmannsfeste der archaologischen Gesellschaft zu Berlin*. 1882, 42, p. 37.
- MILIZIA, F.: *Dell'arte di vedere nelle Belle Arti del Disegno secondo i principii di Sulzer e di Mengs*. Venecia. 1781. Edición española. Valencia. 1992.
- MILLIN, A.L.: *Description des statues des Tuileries*. París. 1798.
- MILTON, H.: *Letters on the Fine Arts written from Paris in the Year 1815*. Londres. 1816.
- MINGHETTI, M.: *Raffaello*. Bolonia. 1885.
- MINTO, A.: "Satiro con Bacco fanciullo. Gruppo frammentario in Firenze" en *Ausonia*, 1913, 8, pp. 90-103.
- MISSIRINI, M.: *Memorie per servire alla storia della romana Accademia di S. Luca*. Roma. 1823.
- MONGERI, G.: *Le Rovine di Roma*. Milán. 1875.

- MONGUEZ, M. y WICAR, M.: *Tableaux, Statues, Bas-reliefs etc de la Galerie di Florence*. París. 1782.
- MONTAGU, J.: *Alessandro Algardi*. New Haven. 1985.
- MONTAIGLON, A.: *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les Surintendants des Bâtiments*. París. 1887-1912.
- MONTELATICI, D. : *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana*. Roma. 1700.
- MONTESI FESTA, H.: *Cristina di Svezia*. Milán. 1938.
- MONTESQUIEU, C. L. de.: *Viaggio in Italia*. 1728. MACCHIA, G. y COLESANTI, M. (ed.). Bari. 1971.
- MONTFAUCON, B.: *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*. París. 1719 y 1724.
- MORCELLI, S. y FEA, C.: *Indicazione antiquaria per la villa suburbana dell'eccellentissima casa Albani*. Roma. 1803.
- MORCELLI, S., FEA, C. y VISCONTI, E.Q.: *La Villa Albani descritta*. Roma. 1869.
- MOREL, PH.: *La Villa Médicis. III. Le Parnasse astrologique. Les décors peints pour le cardinal Ferdinand de Médicis. Étude iconologique*. Roma. 1991.
- MORENO, P.: *La scultura ellenistica*. Roma. 1994.
- MÜLLER, J.M.: *Rubens: The Artist as Collector*. Nueva Jersey. 1989.
- MÜLLER-KASPAR, U.: "Cavaceppi zwischen Theorie und Praxis. Das Traktat "Dell'arte di ben restaurare le antiche sculture"- nichts als schöne Worte?" en WEISS, T.: (ed.): *Von der Schönheit wissen Marmors. Zum 200. Todestag Bartolomeo Cavaceppi*. Actas del congreso y catálogo de la exposición, Mainz. 1999. pp. 93-99.
- MÜNTZ, E.: *Les Antiquitez de la ville de Rome aux XIVe, XVe, et XVIe siècles*. París. 1886.
- MÜNTZ, E.: "Les collections de Cosme Ier de Médicis" en *Revue archéologique*, 1895/1, pp. 336-346.
- MÜNTZ, E.: "Les collections des Médicis au XV siècle" en *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*. 1895, XXXV, pp. 85-167.
- MÜNTZ, M.: "Les collections d'antiques formées par les Médicis au XVIe siècle" en *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1896, 35, pp. 85-168.
- MURRAY, P.: "Ghiberti e il suo secondo Commentario" en Lorenzo Ghiberti *nel suo tempo*. Atti del convegno internazionale di Studi. (Firencia 18-21 de octubre 1978.) Firencia 1980. vol. II, pp. 281- 292.
- MUSCOLINO RUSSO, M. C.: "Significato religioso e civile" en Lorenzo Ghiberti, *materia e ragionamenti*. Catálogo de exposición. Firencia. 1980. pp. 357-360.
- Museo della Casa eccellentissima Farsetti in Venezia*. Venecia. 1778.

MUSSO, L.: “Il trasporto funebre di Achille sul rilievo Colonna-Grottaferrata : una nota di iconografia” en *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, 1989-1990, XCIII, pp. 9- 22.

MUTHMANN, F. *Statuenstützen und dekoratives Beiwerk*. Heidelberg. 1951.

NARDINI, F.: *Roma Antica*. 3ª edición revisada, con notas de ANDREOLI. Roma. 1771.

NAVA CELLINI, A.: *Francesco Duquesnoy*. Milán. 1966.

NAVA CELLINI, A.: “Per il Borromini e il Duquesnoy ai S.S. Apostoli di Napoli” en *Paragone*, 1977, 329, pp. 26-38.

NAVARRETE MARTÍNEZ, E.: *Catálogo documental de la Junta Preparatoria de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1752)*. Madrid. 2007.

NEGRETE PLANO, A.: “El Fauno del Cabrito y su influencia” en *Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, segundo semestre de 1999, 89, pp.57 a 84.

NEGRETE PLANO, A.: “Un grupo escultórico atribuido a Rafael” en el *Boletín de la Academia de España en Roma*, 1999-2000, pp. 80-83.

NEGRETE PLANO, A.: “La colección de vaciados que Anton Rafael Mengs donó a la Real Academia de San Fernando” en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, primer y segundo semestre de 2001, 92 y 93, pp. 9 a 31.

NEGRETE PLANO, A.: *Uso y difusión de las copias escultóricas en la Antigüedad*. En “Cuadernos Emeritenses”, 2002, 20, pp. 11 a 27.

NEGRETE PLANO, A.: “La donación de los vaciados de Mengs a la Academia” en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, primer y segundo semestre de 2005, 100-101, pp. 169-184.

NEGRETE PLANO, A.: “Vorschlagsliste zum Erwerb von Gipsabgüssen durch die Madrider Kunstakademie, 1768 verfaßt von Mengs und Castro” en KIDERLEN, M.: *Die Sammlung der Gipsabgüsse von Anton Raphael Mengs in Dresden. Katalog der Abgüsse, Rekonstruktionen, Nachbildungen und Modelle aus dem römischen Nachlaß des Malers in der Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden*. München. 2006. pp.451-456.

NESSELRATH, A.: “Drei Zeichnungen von Maarten van Heemskerck” en *Ars naturam adiuvars. Festschrift für M. Winner*. Mainz. 1996. pp. 253-263.

NESSELRATH, A.: “Il Cortile delle Statue: luogo e storia” en WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*. Actas del Congreso

Internacional en honor de Richard Krautheimer. Roma 21-23 octubre 1992. Mainz. 1998, pp. 1-17.

NEUDECKER, R.: *Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien*. Mainz. 1988.

NEUGEBAUER, K.A.: “Der Apollon vom Belvedere und sein Meister” en *Archäologischer Anzeiger*, 1946-47, 61-62, pp. 1-35.

NEVEROV, O.: “Pamiatniki antichnogo iskusstva v Rossii Petrovskogo Vremeni “ en *Kultura i Iskusstvo Petroskogo Vremeni*, editado por G.N. Komelova. Leningrado. 1977.

NEVEROV, O.: “The Lyde Browne Collection and the History of Ancient Sculpture in the Hermitage Museum” en *American Journal of Archeology*. 1984, 88, 1, pp. 33-42.

NOACK, F.: *Deutsches Leben in Rom 1700 bis 1900*. Stuttgart. 1907.

NOACK, F.: “Des Kardinals, Albani Beziehungen zu Künstlern” en *Der Cicerone*, 1924, XVI, pp. 402-413 y 451-459.

NORTHALL, J.: *Travels through Italy, containing New & Curious Observations on that Country*. Londres. 1766.

OBERHUBER, K.: *Raphaels Zeichnungen, IX, Entwürfe zu den Werken Raphaels und seiner Schule im Vatikan*. Berlín. 1972.

OECHSLIN, W.: “Il Laocoonte o del restauro delle statue antiche” en *Paragone*, 1974, 25, pp. 3-29.

OEHLER, H.: *Foto+ Skulptur. Römische Antiken in englischen Schlößern*. Colonia. 1980.

OEHLER, H. “Das Zustandekommen einiger englischen Antikensammlungen im 18. Jahrhundert” en BECK, H., BOL, P. C. (ed.): *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert* . pp. 295- 316.

OESTERREICH, M.: *Description et Explication des Groupes, Statues, Bustes, etc., qui forment la Collection de S.M. le Roi de Prusse*. Berlín. 1774.

OMAN, C.: *David Garrick*. Londres. 1958.

ORBAAN, J. A. F.: “Documenti sul barocco in Roma” en *Miscellanea della R. Società Romana di Storia Patria*. Roma. 1920.

OROZCO DÍAZ, E.: “Sobre el libro de Mengs” en *AEA*, 1943, XVI, 56, pp. 264-269.

OSTERKAMP, E.: “Winckelmann Beschreibungen in der Geschichte der Kunst des Altertums” en WINNER, M. (ed.) : *Il cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*. Actas del Congreso Internacional en honor de Richard Krautheimer. Roma 21-23 octubre 1992. Mainz. 1998, pp.443-458.

OTTANI CAVINA, A.: “Il Settecento e l’antico” en *Storia dell’arte italiana*. vol. II, 6. Turín. 1982. pp. 599-660.

- OVERBECK, J.: *Geschichte der Griechischen Plastik*, vol. I-II. Leipzig. 1881- 1882.
- PAATZ, E. y W.: *Die Kirchen von Florenz: Ein kunstgeschichtliches Handbuch*. Frankfurt. 1955.
- PANOFSKY, E.: “Albrecht Dürer and Classical Antiquity” en *Meaning in the visual Arts*, Garden City. 1955, pp. 236-285.
- PANZA, B.: *Teoria del restauro tra Settecento e Ottocento*. Roma. 1990.
- PAOLUCCI, A.: “Firenze: le sculture della Loggia dell’Orcagna” en *Prospettiva. Rivista di storia dell’arte antica e moderna*, 1975, 3, p. 67.
- PAOLUCCI, A.: “Nota sul restauro delle sculture della Loggia dei Lanzi” en *Bollettino d’Arte*, 1975, LX, 3-4, p. 178.
- PAOLUCCI, A. “Ghiberti orafo” en *VVAA: Ghiberti e la sua arte nella Firenze del ‘3-‘400*. Florencia. 1979.
- PAOLUCCI, A. (ed.): *Il Battistero di San Giovanni a Firenze*. Módena. 1994.
- PAOLUCCI, A. (ed.): *Le porte del Battistero di Firenze*. Florencia. 1996.
- PARDON CANALIS, E.: “Mengs” en *Revista de Ideas Estéticas*, 1952, X, pp. 75-92.
- PARIBENI, E.: *Le Terme di Diocleziano e il Museo Nazionale Romano*. Roma. 1932.
- PARKER, K.T.: “Eine neugefundene Apollozeichnung A. Dürer” en *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, 1925, 46, pp. 248-254.
- PARPAGLIOLO, L.: *La Lombardia negli scritti italiani e stranieri*. Roma. 1929.
- PARRONCHI, A.: “Ghiberti l’antagonista” en *VVAA: Ghiberti e la sua arte nella Firenze del ‘3-‘400*. Florencia. 1979.
- PASQUIER, A. y MARTINEZ, J.L. (ed.): *Praxitèle*. Catálogo de exposición. París. 2007.
- PASSAVANT, J. D.: *Raphael d’Urbain et son père Giovanni Santi*. París. 1860.
- PASTOR, L.: *The History of the Popes*. Traducción al inglés de E.F. Peeler. Londres. 1952.
- PATCH, T. y GREGORI, F.: *La porta principale del Battistero di S. Giovanni*. Florencia. 1773.
- PAULY, A., WISSOWA, G. y KROLL, W.: *Paulys Realencyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft*. Stuttgart. 1962.
- PAUSANIAS: *Descripción de Grecia*. Traducción de M^a C. Herrero Ingelmo. Madrid. 1994.
- PEGAZZANO, D.: “Mercurio” en *Magnificenza alla corte dei Medici. Arte a Firenze alla fine del Cinquecento*. Catálogo de exposición. Florencia. 1997-1998.
- PELLEGRINI, A.: “Scavi di Roma” en *Bollettino dell’Istituto di Corrispondenza Archeologica*, 1859, pp. 68-70.

- PELLEGRINI, F. M.: *Ricordo di Vincenzo Barsotti da Tereglio formatore del sec. XVIII (dalle carte di famiglia)*. Borgo a Mozzano. 1917.
- PELZEL, TH.: *Anton Raphael Mengs and Neoclassicism*. Nueva York. 1979.
- PENNI, G. G.: “Croniche delle magnifiche et honorate Pompe fatte in Roma per la creatione et Incoronazione di Papa Leone X Pont. Opt. Max. Stampato in l'alma Citta di Roma per Magistro Marcello Silber alias Franck... a di XXVII di Luglio MDXII” Roma. 1513, recogido y reimpresso en Cancellieri, F.: *Storia de'solenni Possessi de'Sommi Pontefici detti anticamente Processi o Processioni dopo la loro Coronazione dalla Basilica Vaticana alla Lateranense*. Roma. 1802.
- PENNY, N. (ed.): *Sir Joshua Reynolds: 1723-1792*. Catálogo de exposición. Londres. 1986.
- PENNY, N.: “Lord Rockingham’s Sculpture Collection and *the Judgment of Paris*” by Nollekens” en *The J. Paul Getty Museum Journal*, 1991, 19, pp. 5-34.
- PENSABENE, P. y BRUNO, M.: *Il marmo e il colore*. Roma. 1998.
- PEPPER, D.S.: *Guido Reni: A Complete catalog of His Works, with an Introductory Text*. Oxford. 1984.
- PÉREZ BUENO, L.: “Súplica de Don Antonio Rafael Mengs” en *Archivo Español de Arte*, 1948, XXI, pp. 309-310.
- PERICOLI RIDOLFINI, C.: *Guide rionali di Roma. Rione VIII, S. Eustachio*. Roma. 1984.
- PERRIER, F.: *Segmenta nobilium signorum e statuarum*. París. 1638.
- PERRIG, A.: *Lorenzo Ghiberti, die Paradiesestür: warum ein Künstler den Rahmen sprengt*. Frankfurt. 1987.
- PETERSON, E.: “Zum Belvederischen Apollon” en *Archäologischer Anzeiger*, 1890, pp. 50-51.
- PETRARCA, L.: “L’Afrodite di Capua. A proposito di un calco dell’Università di Roma” en *Antiqua*, 1978, 11, pp. 54-57.
- PEVSNER, N.: *Academies of Art. Past and Present*. Cambridge. 1940.
- PFOTENHAUER, H. (ed.): *Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse*. Frankfurt. 1995.
- PICARD, CH.: “La Cratère Medicis et la consultation d’Agamemnon à Delphes” en *Bulletin van de Vereeniging tot Bevordering der Kennis van de Antieke Beschaving*, 1949/1951, 24/26, pp. 46-51.
- PICON, C. A.: *Bartolomeo Cavaceppi. Eighteenth- Century restorations of ancient marble sculpture from english private collections*. Catálogo de exposición. Londres. 1983.

- PIERCE, S.R.: "Thomas Jenkins in Rome" en *The Antiquaries Journal*, 1965, 45, pp. 225-229.
- PIETRANGELI, C.: *Monumenti dei culti orientali*. Roma. 1951.
- PIETRANGELI, C.: "Il Museo Clementino Vaticano" en *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia-Rendiconti*. 1951-1952, 27, 1-2, pp. 87-109.
- PIETRANGELI, C.: "L'Accademia del Nudo in Campidoglio" en *Strenna dei Romanisti*, 1959, XX, pp. 123-128.
- PIETRANGELI, C.: "Sculture capitoline a Parigi" en *BMusRom*, 1967, 14, pp. 27- 33.
- PIETRANGELI, C.: *I Musei Vaticani, cinque secoli di storia*. Roma. 1985.
- PIETRANGELI, C.: "La provenienza delle sculture dei Musei Vaticani" en *Bollettino dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie*, 1987, VII, pp. 115- 149.
- PIETRANGELI, C.: "La provenienza delle sculture dei Musei Vaticani" en *Bollettino dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie*, 1988, VIII, pp. 139- 210.
- PIETRANGELI, C.: "La provenienza delle sculture dei Musei Vaticani" en *Bollettino dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie*, 1989, IX, pp. 85- 140.
- PINELLI, A.: "Il Perseo del Canova" en *Piranesi e la cultura antiquaria. Gli antecedenti e il contesto*. Atti del Convegno 14-17 novembre 1979. Roma. 1983. pp. 421-439.
- PINKERNEIL, J.: *Studien zu den trajanischen Dakerdarstellungen*. Friburgo. 1983.
- PIRANESI, G.B.: *Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi, lucerne ed ornamenti antichi disegnati ed incisi dal Cav. Gio. Batt. Piranesi pubblicati l'anno MDCCLXXIIX*. Roma. 1778.
- PIROTTA, L.: "Gabriele Vittore de Mirabeau bocciato all'Accademia di S. Luca" en *Palatino*, 1963, 7, pp. 126-127.
- PIRZIO BIROLI STEFANELI, L.: *Palazzo della Valle. La collezione di antichità e il menologium rusticum Vallense*. Roma. 1976.
- PIRZIO BIROLI STEFANELI, L.: "La fortuna dei marmi Ludovisi nel Settecento e Ottocento" en GIULIANI, A. y otros: *La collezione Buoncompagni Algardi, Bernini e la fortuna dell'antico*. Venecia. 1992. pp. 45-71.
- PISTOLESI, E.: *Il Reale Museo Borbonico*. Nápoles. 1824.
- PITA ANDRADE, J. M.: "Sobre Carlos III y la Academia de San Fernando" en *El Arte en tiempo de Carlos III*, IV Jornadas de Arte, Diego Velázquez, CSIC. Madrid. 1989, pp. 443-450.
- PLANISCIG, L.: *Ghiberti*. Viena. 1940.

- PLATEN, M. von (ed.): *Queen Christina of Sweden. Documents and Studies*. Estocolmo. 1966.
- PLATNER, A. y BUNSEN, C.: *Beschreibung der Stadt Rom*. 1837.
- PLINIO EL VIEJO: *Historia Natural*. Traducción y anotaciones de F. Hernández. Madrid. 1998.
- PLUTARCO: *Vidas paralelas*. Introducción de A. Bravo García. Traducción de M^a A. Ozaeta Gálvez. Madrid. 1998.
- POESCHKE, J.: *Die Skulptur der Renaissance in Italien. Donatello und seine Zeit*. vol. I. Múnich. 1990.
- POESCHKE, J.: *Die Skulptur der Renaissance in Italien. Michelangelo und seine Zeit*. vol. II. Múnich. 1992.
- POGGI, G.: “La ripulitura delle porte del Battistero Fiorentino” en *Bolletino d’arte*, 1948, XXXIII, pp. 244-257.
- POGGI, G.: *La Porta del Paradiso di Lorenzo Ghiberti*. Florencia. 1949.
- POLITO, E.: “Mercurio con alette” en CAPECCHI, G. (ed.): *Palazzo Pitti. La regia rivelata*. Catálogo de exposición. Florencia. 2003. p. 589.
- POLLAK, L.: “Der rechte Arm des Laokoon” en *MDAI (R)*, 1905, 20, pp. 277- 82.
- PONZ, A.: *Viaje de España*. Edición de Madrid. 1972.
- POPHAM, A.E. y PONNCY, P.: *Italian drawings in the Departement of Prints and Drawings in the British Museum*. Londres. 1950.
- POTTS, A.D.: “Greek sculpture and Roman copies. Anton Raphael Mengs and the Eighteenth century” en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1980, XLIII, pp. 150-173.
- POULSEN, F.: *Catalogue of Ancient Sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek*. Copenhagen 1951.
- POUTHIER, P. y ROULLARD, P.: “Faunus ou l’iconographie impossible” en *Bulletin de Correspondance hellénique*, París. 1986, Supp. XIV.
- PRANDI, A.: “La fortuna del Laocoonte dalla sua scoperta alle Terme di Tito” en *RIA*, 1954, 3, pp. 78- 107.
- PRAZ, M.: *The Romantic Agony*. Oxford. 1951.
- PRECIADO DE LA VEGA, F.: *Arcadia pictorica en sueño, alegoría ó poema prosaico sobre la teórica y práctica de la pintura escrita por Parrasio Tebano, pastor arcade de Roma*. Madrid. 1789.

- PUCCINI, T.: *Dello Stato delle Belle Arti in Toscana, lettera del cavaliere Tommaso Puccini segretario della R. Accademia di Fiorenza al Signore Prince Hoare, segretario della R. Accademia di Londra*. Florencia. 1807.
- QUATREMÈRE DE QUINCY, A.C.: *Lettres sur le préjudice qu'occasionneraient aux Arts et à la Science, le déplacement des monumens de l'art de l'Italie, le démembrement de ses Ecoles et la spoliation de ses Collections, Galeries, Musées, etc.* París. 1796.
- QUATREMÈRE DE QUINCY, A.C.: *The Destination of Works of Art and the Use to which they are Applied*. París. 1815. Edición consultada, traducción al inglés de H. Thomson. Londres. 1821.
- QUATREMÈRE DE QUINCY, E.: *Canova et ses ouvrages*. París. 1834.
- QUONIAM, P. y GUINAMARD, L.: *Le Palais du Louvre*. París. 1988.
- RAEDER, J.: *Die statuarische Ausstattung der Villa Adriana bei Tivoli*. Frankfurt- Berna. 1983.
- RAEDER, J.: *Die antiken Skulpturen in Petworth House (West Sussex)*. Mainz. 2000.
- RAGUENET, F.: *Les Monuments de Rome ou descriptions des plus beaux ouvrages de peinture, de sculpture et d'architecture qui se voyent à Rome, et aux environs etc.* Edición consultada Londres. 1765.
- RAMAGE, N. H.: "Restorer and Collector: Notes of eighteenth-century Recreations of Roman Statues" en GAZDA, E.K. (ed.): *The Ancient Art of Emulation. Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity*. Michigan. 2002. pp. 61-77.
- RATTI, C. G.: *Epilogo della vita del fu Cavalier Antonio Raffaello Mengs, primo pittor di Camera di Sua Maestà Cattolica socio delle Accademie romana, bolognese, fiorentina, parmense, genovese, ec, ec.* Génova. 1779.
- RAUSA, F.: "Sviluppo del fregio del Vaso Medici" en BOREA, E. (ed.): *L'idea del Bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*. Catálogo de exposición. Roma. 2000. p. 197.
- RAUTERBERG, H.: *Die Konkurrenzreliefs: Brunelleschi und Ghiberti im Wettbewerb um die Baptisteriumstür in Florenz*. Münster. 1996.
- Reale Galleria degli Uffizi, elenco delle sculture*. Florencia. 1921.
- REINACH, S.: *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*. París. 1897.
- REINACH, S.: *Recueil de Têtes antiques idéales ou idéalisées*. París. 1903.
- REINACH, S.: *Répertoire de Reliefs Grecs et Romaines*. París. 1912.
- REMBADI, D.: *Del putto in marmo di Raffaello Sanzio da Urbino*. Florencia. 1872.

- RIAZA, M. y SIMAL, M.: "La Statua è un prodigio dell'arte: Isabel de Farnesio y la colección de Cristina de Suecia en la Granja de San Ildefonso" en *Reales Sitios*, trimestre de 2000, 144, 2, pp. 56 a 67.
- RICARD, R.: *Marbres antiques du Musée du Prado a Madrid*. París. 1923.
- RICCI, C.: *Raffaello*. Milán. 1920.
- RICCIO, B.: "Vincenzo Barsotti da Tereglio (1747-1798) formatore di Mengs" en *Il primato della scultura: fortuna dell'antico, fortuna di Canova*. Atti della II Settimana di studi canoviani. Bassano del Grappa. 2004, pp. 107-115.
- RICHARDSON, J.: *An Account of some of the Statues, Bas-reliefs, Drawings and Pictures in Italy, etc.* Londres. 1722.
- RICHTER, G. M.A.: *Three Critical Periods in Greek Sculpture*. Oxford. 1955.
- RICHTER, G.M.A.: *The Portraits of the Greek*. Londres I- III, 1965.
- RICHTER, G. M.A.: *Engraved Gems of the Greek and the Etruscans*. Londres. 1968.
- RICHTER, G.M.A.: *Sculpture and Sculptors of the Greek*. New Haven. 1970.
- RIDGWAY, B.S.: *Roman Copies of Greek Sculpture: The Problem of the Originals*. Ann Arbor. 1984.
- RIEBESELL, CH.: *Die Sammlung des Kardinal Alessandro Farnese. Ein "studio" für Künstler und Gelehrte*. Weinheim. 1989.
- RIEMANN, H.: "Die Skulpturen vom 5-Jahrhundert bis in römischen Zeit" en *Kerameikos*, 2, Berlín. 1940.
- RIERA MORA, A.: "Moldes y vaciados de obras clásicas: la colección de Mengs viaja de Roma a Madrid" en *XI Congreso de Historia del Arte. El Mediterráneo y el Arte español*. Valencia. 1996, pp. 210-214.
- RIGHI, R. (ed.): *Adriano. Architettura e progetto*. Catálogo de exposición. Milán. 2000.
- RIGHETTI, P.: *Descrizione del Campidoglio di Pietro Righetti*. Roma. 1833.
- RIZZO, G. E.: "Antinoo Silvano. Stele scolpita da Antoniano d'Afrodisia" en *Ausonia*, 1908, pp. 3-17.
- RIZZO, G. E.: *Prassitele*. Milán y Roma. 1932.
- ROANI VILLANI, R.: "Innocenzo Spinazzi e l'ambiente fiorentino nella seconda metà del Settecento" en *Paragone*, 1975, 309, pp. 53-85.
- ROANI VILLANI, R. "Per Francesco Carradori copista e restauratore" en *Paragone*, 1990, XLI, 479/481, pp. 169-189.

- ROANI VILLANI, R.: “Considerazioni sulla storia del restauri delle Sabine e del gruppo di Menelao e Patroclo” en GIUSTI, G. (ed.) *Le statue della Loggia della Signoria a Firenze. Capolavori restaurati*. Florencia. 2002.
- ROBERT, K. y otros: *Die antiken Sarkophagreliefs*. Berlín. 1890-1999.
- ROBERTSON, M.: *A History of Greek Art*. Cambridge. 1975.
- ROCCHI, A.: *La badia di Grottaferrata*. Roma. 1904.
- RODA, B. von (ed.): *Das Haus zum Kirschgarten und die Anfänge des Klassizismus in Basel*. Catálogo de exposición. Basilea. 1995.
- RODENWALDT, G.: *Die Kunst der Antike*. Berlín. 1927.
- ROETTGEN, S.: “Mengs, Alessandro Albani und Winckelmann. Idee und Gestalt des Parnass in der Villa Albani” en *Storia dell’Arte*, 1977, XXX/XXXI, pp. 87-156.
- ROETTGEN, S.: “Zum Antikenbesitz des Anton Raphael Mengs und zur Geschichte und Wirkung seiner Abguß- und Formensammlung” en *Antikensammlungen im 18.Jahrhundert*. BECK, H. y BOL, P. (ed.). Berlín. 1981. pp. 129-148.
- ROETTGEN, S.: “Alessandro Albani” en BECK, H. y BOL, P. C. (ed.): *Forschungen zur Villa Albani*. Berlín. 1982. pp. 61-184.
- ROETTGEN, S.: “I soggiorni di Antonio Raffaello Mengs a Napoli e a Madrid” en DE SETA, C.: (ed.): *Arti e civiltà del Settecento a Napoli*. Roma. 1982, pp. 151-179.
- ROETTGEN, S.: “Winckelmann, Mengs und die deutsche Kunst” en GAEHTGENS, T.W. (ed.): *Johann Joachim Winckelmann*. Hamburgo. 1986, pp. 161-178.
- ROETTGEN, S.: “Anton Rafael Mengs y Antonio Ponz” en LOPE, H.J. (ed.) *Antonio Ponz (1725-1792). Studien und Dokumente zur Geschichte der Romanischen Literaturen*. 1992, 27, pp. 59-72.
- ROETTGEN, S.: “Winckelmann e Mengs. Idea e realtà di un’amicizia” en FANCELLI, M. (ed.): *J.J. Winckelmann tra letteratura e archeologia*. Venecia. 1993. pp. 145-163.
- ROETTGEN, S.: “Begegnung mit Apollo. Zur Rezeptionsgeschichte des Apollo von Belvedere im 18. Jahrhundert” en WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*. Actas del Congreso Internacional en honor de Richard Krautheimer. Roma 21-23 octubre 1992. Mainz. 1998, pp.253-274.
- ROETTGEN, S.: “Die Mengsische Akademie in Rom. Anton Raphael Mengs, seine Schule und Angelika Kauffmann” en BAUMGAERTEL, B. (ed.): *Angelika Kauffmann*. Stuttgart. 1998. pp. 52-59.
- ROETTGEN, S.: *Anton Rafael Mengs, 1728-1779. Das malerische und zeichnerische Werk*. Múnich. 1999.

- ROETTGEN, S.: *Mengs. La scoperta del Neoclassico*. Catálogo de exposición. Venecia. 2001.
- ROETTGEN, S.: *Anton Rafael Mengs, 1728-1779. Leben und Wirken*. Múnich. 2003.
- Roma antica distinta per regioni secondo l'esempio di Sesto Ruffi, Vittore e Nardini...*, Roma. 1741.
- ROMUALDI, A.: "La nuova collocazione del Vaso Medici nel Verone sull'Arno" en ROMUALDI, A. (ed.): *Studi e restauri. I marmi antichi della Galleria degli Uffizi*. Florencia. 2006.
- ROSITO, M. (ed.): *Ghiberti e la sua arte nella Firenze del '3- '400*. Florencia. 1979.
- ROSSEN, S.T.: *The Twilight of the Medici. Late Baroque Art in Florence, 1670-1743*. Catálogo de exposición. Florencia. 1974.
- ROSSI PINELLI, O.: "La pacifica invasione dei calchi delle statue antiche nell'Europa del Settecento" en *Studi in Onore di Gian Carlo Argan*. Roma. 1984, pp. 419-429.
- ROSSI PINELLI, O.: "Chirurgia della memoria. Scultura antica e restauri storici" en *Memoria dell'antico nell'arte italiana*. Turín. 1986, vol. III, pp. 183-250.
- ROSSI, D.: *Raccolta di statue antiche e moderne data in luce sotto i gloriosi auspici della Santità de N.S. Papa Clemente XI*. Roma. 1804.
- ROSSI, F.: "The Baptistery Doors in Florence" en *The Burlington Magazine*, 1947, LXXXIX, pp. 334 y 341.
- ROSSINI, P.: *Mercurio errante delle Grandezze di Roma, tanto antiche che moderne*. Roma. 1776.
- RUBENIUS, A.: *De Re Vestigia Veterum, praecipue de lato clavo*. Amberes. 1665.
- RUBINSTEIN, R.: "The Statue of the River God Tigris or Arno" WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*. Actas del Congreso Internacional en honor de Richard Krautheimer. Mainz. 1998. pp. 275-285.
- RUESCH, A.: *Guida illustrata del Museo Nazionale di Napoli*. Nápoles. 1908.
- RYKWERT, J. y A.: *Robert und James Adam. Die Künstler und der Stil*. Stuttgart. 1987.
- SÄFLUND, G.: "Il Germanico del Museo del Louvre: proposta di identificazione e di interpretazione" en *Opuscula Romana, Institutum Romanum Regni Sueciae*, 1973, IX, pp. 1-18
- Sagrada Biblia*. Versión directa de las lenguas originales. Edición utilizada, Madrid. 1963.
- SALADINO, V.: "Sculture antiche per la reggia di Pitti" en *Magnificenza alla corte dei Medici. Arte a Firenze alla fine del Cinquecento*. Catálogo de exposición. Milán. 1997. pp. 310-319.

- SALADINO, V.: “Arringatore” en CAPECCHI, G. (ed.): *Palazzo Pitti. La regia rivelata*. Catálogo de exposición. Florencia. 2003. p. 517.
- SALERNO, L. SPEZZAFERRO, L. TAFURI, M.: *Via Giulia una utopia urbanistica del 500*. Roma. 1973.
- SALORT, S.: “La misión de Velázquez y sus agentes en Roma y Venecia: 1649-1653” en *Archivo Español de Arte*, 1999, LXXII, 288, pp. 415 a 468.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: “Mengs en España” en *Conferencia dada en el Centro de Intercambio intelectual Germano-Español*. Madrid. 1927.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: “Escultura y pintura del siglo XVIII” en *Ars Hispaniae*. Madrid. 1965, 17, pp. 158-160.
- SANCHO GASPAR, J. L.: *La arquitectura de los Sitios Reales*. Madrid. 1995.
- SANDRART, J. von. : *L’Accademia Todesca della Architectura, Sculptura e Pittura : Oder Teutsche Academie der Edlen Bau-Bild und Mahlerey Künste*. Nuremberg. 1675-9.
- SANDRART, J. von : *Sculpturae veteris admiranda*. Nuremberg. 1680.
- SCATOZZA HÖRICHT, L. A.: *Il volto dei filosofi antichi*. Nápoles. 1986.
- SCHÄDLER, U.: “Dallo scavo al museo. Scavi di Pio VI nella Villa dei Quintili” en *Bollettino. Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie*, 1996, XVI, pp. 287-330.
- SCHAPIRE, R.: “Der Apoll von Belvedere un seine Nachbildungen im 19. Jahrhundert” en *Monatsberichte für Kunstwissenschaft und Kunsthandel*, 1902, 2, pp. 323-326.
- SCHELDNER, U. (ed.): *Die Statuenzyklen in den Schloßgärten von Schönbrunn und Nymphenburg*. Hildesheim. 1985.
- SCHIAVO, A.: *Palazzo Altieri*. Roma. s.d.
- SCHILLER, F.: *Werke*. Weimar. 1943.
- SCHLEGEL, U.: *Die Bildwerke der Skulpturengalerie Berlin. Die italienischen Bildwerke des 17. und 18. Jahrhunderts in Stein, Holz, Ton, Wachs und Bronze mit Ausnahme der Plaketten und Medaillen*. Berlin. 1978.
- SCHLOSSER, J. von: “Über einige Antiken Ghibertis” en *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 1904, XXIV, IV, pp. 125-159.
- SCHLOSSER, J. von : “Der Torso der Sammlung Gaddi” en *Leben und Meinungen des florentinischen Bildners Lorenzo Ghiberti*, München. 1941, pp. 141 y ss.
- SCHÖBER, A.: “Des Fries des Hekateions von Lagina” en *Istanbuler Forschungen*, 1933, 2.
- SCHÖBER, A.: *Die Kunst von Pergamon*. Viena. 1951

- SCHRÖDER, S.F.: *Katalog der antiken Skulpturen des Museo del Prado in Madrid*. Madrid. 2004.
- SCHRÖTER, E.: “Die Villa Albani als Imago Mundi. Das unbekannte Fresken- und Antikenprogramm im Piano Nobile der Villa Albani zu Rom” en BECK, H, y BOL. P. C. (ed.) *Forschungen zur Villa Albani*. Berlin. 1982, vol. I, pp. 185-299.
- SCHRÖTER, E.: “Antiken der Villa Medici in der Betrachtung von Johann Joachim Winckelmann, Anton Raphael Mengs und Johannes Wiedewelt. Neue Quellen” en *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 1990, 34, pp. 379- 412.
- SCHUCHHARDT, W.H.: “Antike Abgüsse antiken Statuen” en *Archäologischer Anzeiger*, 1974, pp. 631-635.
- SCHÜTZE, S. : “Die Cappella Filomarini in SS. Apostoli: Ein Beitrag zur Entstehung und Deutung von Borrominis Projekt in Neapel“, en *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 1989, 25, pp. 295-327.
- SCHWEIKHART, G.: “Der Torso im frühen 16. Jahrhundert: Verständnis, Studium, Aufstellung” en WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*. Actas del Congreso Internacional en honor de Richard Krautheimer. Mainz. 1998. pp.315-325.
- SCHWEITZER, B.: *Antiken in Ostpreussischem Privatbesitz*. Halle. 1929.
- SCHWEITZER, B.: *Das Original der sogenannten Pasquino-Gruppe*. Leipzig. 1936.
- SCOTT, J.: *The Pleasures of Antiquity. British collectors of Greece and Rome*. Yale University Press. 2003.
- SÉNÉCHAL, P.: “Originale e copia. Lo studio comparato delle statue antiche nel pensiero degli antiquari fino al 1770” en *Memoria dell’antico nell’arte italiana*. Turín. 1986. pp. 151-180.
- SETTIS, S.: “Laocoonte di bronzo, Laocoonte di marmo” WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*. Actas del Congreso Internacional en honor de Richard Krautheimer. Mainz. 1998. pp. 129- 60.
- SETTIS, S.: *Laocoonte. Forma e stile*. Roma. 1999.
- SEYMOUR, H.: *Bartolomeo Cavaceppi. Eighteenth-Century Restorer*. Londres. 1982.
- SHEARMAN, J.: “Raphael, Rome and the Codex Escorialensis” en *Master Drawings*, 1977, 15.
- SICHTERMAN, H.: *Ganymed*. Berlin. 1948.

- SILVA MAROTO, P.: “La escultura clásica en las colecciones reales: de Felipe II a Felipe V” en *El coleccionismo de escultura clásica en España*. Actas del Simposio. Museo del Prado, 21 y 22 de mayo de 2001. pp. 11- 41.
- SIMON, E.: “Apoll in Rom” en *JDAI*, 1978, 93, pp. 202-227.
- SIMON, E.: “Laokoon und die Geschichte der antiken Kunst” en *Archäologischer Anzeiger*, 1984, pp. 641- 72.
- SLAVAZZI, F.: “I programmi decorativi della Villa. Temi, colori, riflessi”, en VV.AA.: *Adriano. Architettura e progetto*. Milán. 2000. pp. 63-67.
- SMITH, A. H.: *A Catalogue of the Sculpture in the Department of Greek and Roman antiquities, British Museum*. Londres. 1892-1904.
- SMITH, J. T.: *Nollekens and His Times*. Londres. 1828. 1949. Edición consultada Londres. 1949.
- SMITH, R.R.R.: *Hellenistic Sculpture*. Londres. 1991.
- SOLDINI, S. y DOSIO, E. (ed.): *Le più belle statue dell’Antichità*. Catálogo de exposición. Mendrisio-Basilea. 2006.
- SÖLDNER, M.: *Untersuchungen zu liegenden Erosen in der hellenistischen und römischen Kunst*. Frankfurt. 1986.
- SOUCHAL, F.: *French sculptors of the 17th and 18 th centuries. The reign of Louis XIV*. Oxford. 1977-1993.
- SPAULDING, L.C.: *The Camillus- Types in Sculpture*. Lancaster. 1911.
- Specimens of Antient Sculpture: aegyptian, etruscan, greek and roman; selected from different collections in Great Britain*. Londres. 1835.
- SPINOLA, G.: *Guide Catalogui Musei Vaticani. “Il Museo Pío Clementino 2”* Ciudad del Vaticano. 1998.
- SQUARCIAPINO, M.: *La scuola di Afrodisia*. Roma. 1943.
- STARKE, M.: *Letters from Italy between the years 1792 and 1798*. Londres. 1800.
- STEMMER, K. (ed.): *In den Gärten der Aphrodite*. Berlín. 2001.
- STEWART, A.: *Skopas of Paros*. Park Ridge. 1977.
- STRAZZULLO, F.: “Alcubierre- Weber- Paderni: Un difficile Tandem nello scavo di Ercolano-Pompei- Stabia” en *Accademia di Archeologia lettere e belle arti*. Nápoles. 1998.
- STRONG, E.: *La Chiesa Nuova (Santa Maria in Vallicella)*. Roma. 1923.
- STUART JONES, H.: *A catalogue of the Ancient Sculptures preserved in the Municipal Collections of Rome: The sculptures of the Museo Capitolino*. Oxford. 1912.

- STUCKY, R.A.: “Johann Rudolf Burckhardt, der Kirschgarten und der Anfang der Basler Gipsammlung” en *Antike Kunst*, 1995, pp. 40-47.
- SUAREZ HUERTA, A.M.: “Perseo y Andrómeda” en LUZÓN NOGUÉ, J.M. (ed.) *El Westmorland. Recuerdos del Grand Tour*. Catálogo de exposición. Sevilla. 2002.
- SUPINO, I. B.: *I ricordi di Alessandro Allori*. Florencia. 1908.
- SÜSSEROTT, H.K.: *Griechische Plastik des 4. Jahrhunderts vor Christus*. Frankfurt. 1938.
- TAINÉ, H.: *Voyage in Italie*. París. 1965.
- TALAMO, E.: “Su alcuni frammenti di lesene della collezione Della Valle-Medici” en *Xenia*, 1983, 5, pp. 15-46.
- TANUCCI, B.: *Epistolario*. D’ADDIO, M. (ed.). Nápoles. 2000.
- TARRAGA BALDÓ, M. L.: “Completo y formal inventario de cuanto D. Juan Domingo Olivieri compró para el servicio de la Academia de bellas Artes de San Fernando” en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, segundo semestre 1976, 43, pp. 6-22.
- TARRAGA BALDÓ, M. L.: “Contribución de Velázquez a la enseñanza académica” en *Velázquez y el arte de su tiempo*. V Jornadas de Arte, Diego Velázquez, CSIC. Madrid. 1991.
- TÁRRAGA BALDÓ, M. L.: *Giovan Domenico Olivieri y el Taller de Esculturas del Palacio Real*. Madrid. 1992.
- The Capitoline Museums*. Roma. 2000.
- THIEME, U. y BECKER, F.: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der antike zur Gegenwart*. Múnich. 1992.
- THOMASSIN, S.: *Recueil des figures, groupes, thermes, fontaines, vases, statues et autres ornements de Versailles*. París. 1694.
- TIBAL, N.: *Inventaire des manuscrits de Winckelmann déposés à la Bibliothèque Nationale*. París. 1911.
- TINTI, M.: *Lorenzo Bartolini*. Roma. 1936.
- TISCHBEIN, J.F.W.: *Lebenserinnerungen*, BRIEGER, L. (ed.). Berlín. 1922.
- TODISCO, L.: *Scultura greca del IV secolo. Maestri e scuole di statuaria tra classicità ed ellenismo*. Milán. 1993
- TOFANELLI, A.: *Descrizione delle sculture, e pitture che si trovano al Campidoglio*. Roma. 1823.
- TÖLLE, R.: “Zum Apollon des Leochares” en *JdI*, 1966, LXXXI, pp. 142-172.
- TOMASSETTI, G.: *La campagna romana antica, medioevale e moderna*. Roma. 1976.

- TORELLI, M: *L'arte degli etruschi*. Bari. 1985.
- TOSCHI, G.B.: "Le Porte del Paradiso" en *Nuova Antologia di arti, lettere e scienze*, 1879, 2, XV, pp. 449 y ss.
- TOURNEAUX, M. (ed.): *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc.* París. 1877-82.
- TOVAR MARTÍN, V.: "Arquitecturas singulares de Madrid: las casas del Duende, Rebeque, Capones, Tesoro, Carracas, Pages y otras más" en *Boletín de la Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1992, 74, pp. 63-93.
- TOYNBEE, J.M.C.: *The Hadrianic School*. Cambridge. 1934.
- TRUE, M.: "Changing Approches to Conservation" en *History of Restoration of Ancient Stone Sculptures*. Los Angeles. 2003.
- TURINA MORÁN, M.: "Las copias de Velázquez" en *El coleccionismo de escultura clásica en España*. Actas del Simposio Museo del Prado, 21 y 22 de mayo 2001, pp. 217-237.
- TURRILL, C.: "Gian Maria Riminaldi and the Affari of the Busts" en *The Art Bulletin*, 1992, 74, 3, pp. 441-452.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, A.: "Propuesta de Reforma y Planes de estudio en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando" en *Archivo Español de Arte*, 1987, LX, pp. 447-461.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, A.: *Pintura, mentalidad e ideología en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1741-1800*. Madrid. 1988.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, A.: "Un élément de pédagogie artistique: la collection de statues de plâtre de l'Académie San Fernando à Madrid, 1741-1800" en LAURENS, A-F. y POMIAN, K.: *L'Anticomanie. La collection d'antiquités aux 18^e et 19^e siècles*. París. 1992, pp. 327-337.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, A.: "El mito de la Escultura clásica en España" en *La Visión del mundo clásico*. VI Jornadas de Arte, Diego Velázquez, CSIC. Madrid. 1993, pp. 325-333.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, A.: "Nuevos documentos sobre Antonio Rafael Mengs" en *Archivo Español de Arte*, 1994, LXVII, pp. 408-412.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, A.: *Pensamiento artístico español del siglo XVIII: de Antonio Palomino a Francisco de Goya*. Madrid. 2001
- UNGARO, L.: "Il Foro di Traiano: la decorazione architettonico-scultorea" en *Archeologia Laziale*, 1995, XII, 1, pp. 151-158.

- VACCA, F.: “Memorie di varie antichità trovate in diversi luoghi della città di Roma, scritte da Flaminio Vacca nel 1594” en FEA, C.: *Miscellanea filologica, critica e antiquaria*. vol. I. Roma. 1790.
- VACCARO, L.: *Antiquarum Statuarum Urbis Romae....Icones ex typis Laurentij Vaccarij* 1584. Roma. 1584.
- VAN GELDER, J. G. y JOST, I.: *Jan de Bisschop and his Icones e Paradigma: Classical Antiquities and Italian Drawings for Artistic Instruction in Seventeenth Century Holland*. Doornspijk. 1985.
- VASARI, G.: *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Edición comentada por MILANESI, G. (ed.): Florencia. 1878-85.
- VASARI, G.: *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. MARINI, M. (ed.) Roma. 1991.
- VASORI, O.: “Statue di Afrodite con la firma di Menophantos” en GIULIANO, A. (ed.): *Museo Nazionale Romano. Le sculture*. Roma. 1979. pp. 109-111.
- VENTURI, L.: “Saggio sulle opere d’arte italiana a Pietroburgo” en *L’Arte*, 1912, XV, pp. 305-313.
- VENUTI, R.: *Collectanea Antiquitatum Romanarum*. Roma. 1736.
- VENUTI, R.: *Monumenta Mattheiana*. Roma. 1779.
- VENUTI, R.: *Accurata e succita descrizione topografica delle antichità di Roma*. I, Roma. 1824.
- VERGARA CAFFARELLI, E.: “Studio per la restituzione del Laocoonte” en *RIA*, 1954, 3, pp. 28-69.
- VERMEULE, C. C.: “Notes on a New Edition of Michaelis: Ancient Marbles in Great Britain” en *AJA*, 1955, 59, pp. 129-50.
- VERMEULE, C. C. y VON BOTHMER, D.: “Notes on a New Edition of Michaelis: Ancient Marbles in Great Britain” en *AJA*, 1956, 60, pp. 321-350.
- VIERNEISEL-SCHLÖRB, B.: *Glyptothek München. Katalog der Skulpturen. Klassische Skulpturen des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* vol. II. Múnich. 1979.
- VILLANI, G.: *Cronica*. Edición de Florencia. 1823.
- VISCONTI, C. L.: *I Monumenti del Museo Torlonia*. Roma. 1885.
- VISCONTI, E. Q.: *Il Museo Pio Clementino illustrato e descritto da Giambattista ed Ennio Quirino Visconti*. Milán. 1818.
- VISCONTI, E. Q.: *Opere varie*. LABUS, G. (ed.). Roma. 1827-1831.

- VISCONTI, E. Q.: *Monumenti Scelti Borghesiani Illustrati da Ennio Quirino Visconti Nuovamente Pubblicati per cura del Dottor Giovanni Labus*. Milán. 1838.
- VISCONTI, P. E.: *Catalogo del Museo Torlonia di sculture antiche*. Roma. 1883.
- VON DEN HOFF, R.: *Philosophenportraits des Früh- und Hochhellenismus*. Múnich. 1994.
- VORSTER, CH.: *Vatikanische Museen. Museo Gregoriano Profano ex Lateranense. Römische Skulpturen des späten Hellenismus und der Kaiserzeit*. Mainz. 1993.
- VV.AA.: *Documenti inediti per servire alla storia dei Musei d'Italia*. Roma-Florenca. 1878- 1881.
- VV.AA.: *Il Settecento a Roma*. Catálogo de exposición. Roma. 1959.
- VV. AA.: *Christina Queen of Sweden. A personality of European Civilisation*. Catálogo de exposición. Estocolmo. 1966.
- VV.AA.: *The Age of Neoclassicism*. Catálogo de exposición. Londres 1972.
- VV. AA.: *Carlos III y la Ilustración*. Madrid. 1988.
- VV.AA.: *Cristina di Svezia a Roma*. Mostra di documenti, Biblioteca apostolica vaticana. Roma. 1989.
- VV.AA.: *Los premios de la Academia. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Oviedo. 1991.
- VV.AA.: *Historia y Alegoría: los concursos de Pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753- 1808)*. Madrid. 1994.
- VV.AA.: *Esculturas para una reina. La colección de Cristina de Suecia*. Madrid. 2007.
- WAGNON, A.: "Laocoon et le groupe d'Athéna à la frise de Pergame " en *RA*, 1882, 44, pp. 39- 43.
- WALDHAUER, O.: *Die antiken Skulpturen der Ermitage*. Berlín y Leipzig. 1928-1936.
- WALKER, S.: "The sculpture gallery of Prince Livio Odescalchi" en *Journal of the History of Collections* 1994, 6, 2, pp. 189-219.
- WALPOLE, H.: *The Works*. Londres. 1798.
- WANDRUSKA, A.: *Pietro Leopoldo, un grande riformatore*. Florenca. 1968.
- WARRACK, J.: *Greek Sculpture*. Londres. s. d.
- WATELET, C.H. y LEVESQUE, P.C.: *Dictionnaire des Arts de peinture, sculpture et gravure*. París. 1792. Reimpreso en Ginebra en 1972.
- WATKIN, D.: *The Triumph of the classical. Cambridge Architecture 1804- 1834*. Cambridge. 1977.

- WEBSTER, M.: *Johan Zoffany (1733-1810)*. Londres. 1976.
- WEEGE, F.: *Der Einschenkende Satyr aus Sammlung Mengarini*. Berlín. 1929.
- WEINLIG, C.T.: *Briefe über Rom*. Dresde. 1782.
- WEISS, R.: *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*. Oxford. 1969.
- WEISS, T. (ed.): *Von der Schönheit weissen Marmors. Zum 200. Todestag Bartolomeo Cavaceppi*. Actas del congreso y catálogo de la exposición. Mainz. 1999.
- WHINNEY, M.: *Sculpture in Britain, 1530 to 1830*. Londres. 1988.
- WHITLEY, W.T.: *Artists and their friends in England. 1700-1799*. Nueva York. 1928.
- WICKHOFF, F.: “Der Apollo von Belvedere als Fremdling bei den Israeliten” en *Bausteine zur Romanischen Philologie. Festabe für Adolfo Mussafia*. Halle. 1905.
- WILTON, A. (ed.) *Grand Tour. The Lure of Italy in the Eighteenth Century*. Catálogo de exposición. Londres. 1996.
- WINCKELMANN, J. J.: *Geschichte der Kunst des Altertums*. Dresde. 1764.
- WINCKELMANN, J. J.: *Geschichte der Kunst des Altertums*. Viena. 1776 (edición ampliada)
- WINCKELMANN, J. J.: *Nachrichten von den neuesten Herculanischen Entdeckungen an Hn. Heinrich Fuessli aus Zürich*. Dresde. 1764.
- WINCKELMANN, J. J.: *Monumenti antichi inediti*. Edición de Roma. 1821.
- WINCKELMANN, J. J.: *Briefe* publicadas y comentadas por REHM, W. y DIEPOLDER, H. (ed.). Berlín. 1952-57. WINCKELMANN, J. J.: *Lettere italiane*. ZAMPA, G. (ed.). Milán. 1961.
- WINCKELMANN, J.J.: *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*. Recogido por REHM, W. (ed.). Berlín. 1968.
- WINCKELMANN, J. J.: *Historia del Arte de la Antigüedad*. Introducción y traducción al español de Manuel Tamayo Benito. Madrid. 1989.
- WINCKELMANN, J. J.: *Ville e Palazzi di Roma. Antiken in den römischen Sammlungen*. Editado por KANSTEINER, S., KUHN-FORTE, B., KUNZE, M. Mainz. 2003.
- WINCKELMANN, J. J.: *Geschichte der Kunst des Altertums*. Edición comentada y dirigida por BORBEIN, A.H.; GAETHGENS, T.W.; IRMSCHER, J.; KUNZE, M. Mainz. 2007.
- WINKLER, F.: *Die Zeichnungen Albrecht Dürer*. Berlín. 1936.
- WINNEFELD, H.: *Die Villa des Hadrian bei Tivoli*. Berlín. 1895.
- WINNER, M.: “Zum Apoll vom Belvedere” en *Jahrbuch der Berliner Museen*, 1968, X, pp. 181-199.

- WINNER, M.: "Zum Nachleben des Laokoon in der Renaissance" en *Jahrbuch der Berliner Museen*, 1974, 16, pp. 83- 121.
- WINNER, M.: "Bernini the Sculptor and the Classical Heritage in his Early Years" en *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 1985, 22, pp. 191-207.
- WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*. Actas del Congreso Internacional en honor de Richard Krautheimer. Mainz. 1998.
- WINNER, M.: "Paragone mit dem Belvederischen Apoll. Kleine Wirkungsgeschichte der Statue von Antico bis Canova" en WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*. Actas del Congreso Internacional en honor de Richard Krautheimer. Roma 21-23 octubre 1992. Mainz. 1998, pp. 227- 252.
- WINTER, F.: "Der Apoll von Belvedere" en *JDAI*, 1892, 7, pp. 164- 177.
- WINTER, F.: *Kunstgeschichte in Bildern, Altertum*. Leipzig. 1900.
- WISSNER, M.: *Die Akademie der bildenden Künste in Dresden*. Dresde. 1864.
- WOERMANN, K.: "Ismael und Anton Raphael Mengs" en *Zeitschrift für bildende Kunst*. Leipzig. 1894, vol. 5, pp. 7-14, 82-91, 168-76, 208-15, 285-93.
- WREDE, J.: "Die Antikengarten der Del Bufalo bei der Fontana Trevi" en *4 Trierer Winkelmannsprogramm*. Mainz. 1982.
- WREDE, J.: "Die Antikengarten der Del Bufalo bei der Fontana Trevi" en *6 Trierer Winkelmannsprogramm*. Mainz. 1984.
- WRIGHT, E.: *Some observations made in Travelling trough France, Italy. In the years 1720, 1721, 1722*. Londres. 1730.
- WÜNSCHE, R. (ed.): *Der Torso. Ruhm und Rätsel*. Catálogo de exposición. Múnich. 1998.
- WÜNSCHE, R. (ed.): *Il Torso del Belvedere. Da Aiace a Rodin*. Ciudad del Vaticano. 1998.
- WÜNSCHE, R.: "Torso vom Belvedere" WINNER, M. (ed.): *Il cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*. Actas del Congreso Internacional en honor de Richard Krautheimer. Mainz. 1998. pp. 315- 325.
- WYNDHAM, M.: *Catalogue of the collection of Greek & Roman Antiquities in the possession of Lord Leconfield*. Londres. 1915.
- ZANKER, P.: *Klassizistische Statuen. Studien zur Veränderung des Kunstgeschmacks in der römischen Kaiserzeit*. Mainz. 1974.
- ZANNONI, G.B.: *Reale Galleria di Firenze*. Florencia. 1840.
- ZELLER, H.: *Winckelmanns Beschreibung des Apollo im Belvedere*. Zürich. 1955.

ZIMMERMANN, A.: *Kopienkritische Untersuchungen zum Satyr mit der Querflöte und verwandten Statuentypen*. Berna. 1994.

ZNAMENOV, V. (ed.): *Petrodvorets (Peterhof)*. Leningrado. 1978.

ZOEGA, G.: *Li Bassirilievi antichi di Roma*. 1808.

IX.- RESUMEN

La llegada a Madrid en septiembre de 1761 de Antonio Rafael Mengs (Aussig 1728- Roma 1779), invitado por el rey Carlos III para trabajar como pintor en su corte, habría de tener una importante repercusión en el desarrollo del arte español. Durante los casi once años que residió en España, ejerció un decisivo control del arte cortesano bajo la protección del monarca, y propició la incorporación de nuestro país a las nuevas corrientes clasicistas europeas. La presencia del pintor sería determinante para el cambio estético que se produciría en los siguientes años y los vaciados que el artista donó a la Academia de Bellas Artes de San Fernando iban a desempeñar un papel fundamental en la transformación del gusto y en la educación de los artistas.

No hay que olvidar además que a su cargo estuvieron los pintores que, como Bayeu, Maella o Goya, formarían la élite artística de las siguientes décadas.

La estancia del pintor alemán vino a ser para los más atentos artistas, especialmente para aquellos que iban a estar en contacto directo con él y con sus iniciativas a través de los encargos para Palacio, una auténtica revelación. Su rigor, su inclinación hacia la Antigüedad y la búsqueda de la belleza iban a representar en aquel momento la verdadera vanguardia.

Según las ideas estéticas de Winckelmann y Mengs sólo había un procedimiento válido para acercarse al arte, éste era imitar la Antigüedad.

Siguiendo las teorías platónicas, afirmaban que la belleza se obtenía a través de la reconstrucción intelectual de la naturaleza a partir de la selección de los elementos más nobles y la misión del artista era seleccionar las partes que expresaban toda su perfección. En su opinión los escultores de la época clásica habían logrado entender el proceso de idealización de la naturaleza y debido a ello las esculturas y vaciados, que los reproducían, adquirirían un sentido especial, ya que facilitaban al artista la comprensión de la propia naturaleza a través de las más correctas representaciones.

Mengs defendía en sus escritos la imitación del arte griego. Imitar no significaba para él lo mismo que copiar pues la imitación implicaba el esfuerzo, con un fuerte componente intelectual, que obligaba al artista a extraer verdades universales del objeto que emulaba para crear una realidad nueva, una interpretación propia y única.

Los vaciados en yeso fueron esenciales en la difusión de determinados modelos formales, sobre todo en las escuelas y academias de bellas artes a partir del siglo XVII, en las que cumplieron una importante labor didáctica. Se gestó tal fe durante el Neoclasicismo por el vaciado, que muchos autores, como por ejemplo el escultor francés Etienne Falconet, basaron sus investigaciones de la estatuaría clásica sobre los yesos, que consideraban más puros por su blancura, en lugar de hacerlo directamente sobre los originales.

Desde finales del siglo XVII se había abierto en el rigor teórico de muchos autores la consideración del valor pedagógico de los yesos, como herramienta indispensable de estudio y de perfeccionamiento del gusto, que ninguna otra experiencia estaba en grado de garantizar. Los vaciados del *Laocoonte*, la *Venus Medici* el *Apolo* o el *Torso del Belvedere*, por mencionar sólo algunos, pasaron de ser meros elementos didácticos susceptibles de ser copiados y destinados a “hacer mano” en el taller de los artistas, a convertirse en paradigmas de la belleza ideal.

La expansión de los vaciados, que como un innumerable ejército iba conquistando el gusto en Europa, fue tal, que desde cualquier rincón del continente podían contemplarse en el blanco de los yesos las más bellas obras de arte de la Antigüedad que se atesoraban principalmente en Roma y Florencia.

En los siglos XVI y XVII, en los planes de estudio de las escuelas de Bellas Artes y academias, había terminado por triunfar el uso funcional del dibujo, éste iba a ser una asignatura previa que el aprendiz debía dominar.

El plan de estudios de la Academia de San Fernando incluía desde inicios del siglo XVIII el paso gradual de los alumnos por la “Sala de principios”, en la que se copiaban las estampas de los grandes maestros, “Sala de yeso”, donde los estudiantes debían dibujar vaciados, “Sala del maniquí” y finalmente “Sala del modelo vivo”.

Desde 1763, momento en que Mengs ingresó en la mencionada Academia como director honorario de pintura, hasta 1769, año en que renunció a todo cargo en ella, las relaciones estuvieron marcadas por la controversia, al pretender aquél modificar la estructura de poder y la docencia en la misma. Pero también debe destacarse que fue el auténtico responsable de la orientación de la pedagogía artística y quién más influyó en la configuración de las futuras academias españolas.

A pesar de las tensiones la opinión del alemán en materia artística estaba fuera de toda duda para los académicos y consiliarios, y en más de una ocasión se le pidió consejo en este sentido. El período desde 1763 hasta 1768 fue una etapa caracterizada por los esfuerzos de Mengs y del escultor Felipe de Castro para conseguir la creación de nuevas cátedras, optimizar los planes de estudio y modificar el gusto estético.

Desde los primeros pasos para la creación en 1744 de la Academia de Bellas Artes de San Fernando se fueron incorporando algunas colecciones de vaciados que los profesores y miembros de la Junta Preparatoria consideraron necesarios para la enseñanza de las artes. Sin embargo ya a mediados del siglo con el especial protagonismo que estaban ganando los temas inspirados en la Antigüedad, la Galería de Esculturas que poseía la Academia resultaba

claramente insuficiente. Aunque una de las labores principales de la Academia de Madrid consistía en acoger y organizar las series de moldes y vaciados de estatuas antiguas, además de algunos originales, llegados a su poder por donación real, sólo algunos artistas privilegiados tenían acceso a las restringidas colecciones regias de yesos, que no habían sido tampoco formadas con la intención de que sirvieran para la educación artística.

Para progresar en sus programas didácticos era evidente la necesidad de la Academia de hacerse con copias en yeso de las más importantes esculturas. Fueron varios los intentos de ello, como el encargo a Mengs y de Castro en 1768 de confeccionar un elenco con los modelos que ellos estimaran indispensables, pero ninguno dio resultado hasta la definitiva donación de la propia colección del primer pintor de Cámara al rey.

Desde el inicio de su carrera el artista alemán le había dado gran prioridad a la consecución de modelos en yeso, gastándose cuantiosas sumas y preocupándose constantemente de adquirir todo aquello que podía obtener. Sus contactos en Roma con el cardenal Albani, el papado, las nobles familias, o con el gran duque de Toscana en Florencia, al que le unía una estrecha relación, le proporcionaron la posibilidad de tener acceso a las más importantes colecciones escultóricas, y a lograr copias de las obras más significativas de la Antigüedad.

Durante sus años de residencia en Madrid el artista había solicitado en varias ocasiones el permiso, para transportar, aprovechando los viajes de los navíos reales, algunos de los moldes y vaciados que él estaba adquiriendo en Roma, pero además pudo aumentar su repertorio reproduciendo algunas de las esculturas de las colecciones reales españolas a las que no le debió resultar complicado acceder.

Gracias a las gestiones de su discípulo, el pintor ferrarés Raimondo Ghelli, y su cuñado el también pintor Anton von Maron, Mengs había ido formando una gran colección de vaciados que habría de convertirse en una de las más formidables de su tiempo sobresaliendo sobre la de cualquier otro artista o particular.

Como hemos dicho algunos de ellos llegaron a su taller madrileño en los primeros años de su formación y quienes conocían la calidad de dicho repertorio aspiraban a incorporarlo a la Academia mediante compra, conscientes de que no había en España una colección de iguales características.

No haría falta llegar a ello pues unos años más tarde cuando, a principios de septiembre de 1776, el rey le concediera el permiso para que se trasladase a Roma por motivos de salud, Mengs decidía legar su colección al rey para que ésta pasara a la Academia y fuera útil en la formación de los artistas, así como para que se aprovechara para sacar nuevos vaciados y se distribuyeran a las demás academias provinciales españolas y escuelas de dibujo de las

Asociaciones de Amigos del País que se fueron creando con el tiempo, como la de Sevilla, Valencia, Zaragoza o Barcelona, y tuvieran la mayor difusión posible para fomentar las artes plásticas y aplicadas.

En su taller romano, así como en el madrileño, enviados desde aquél, se habían ido almacenando los moldes y vaciados que Ghelli y von Maron habían ido obteniendo a lo largo de los años para el artista.

En Florencia debido a las excelentes relaciones que mantenía con Pedro Leopoldo de Habsburgo-Lorena, duque de la Toscana y su esposa María Luisa de Borbón, hija de Carlos III, Mengs había logrado autorización, y casi organizado un obrador de reproducciones en el propio *Arsenale* de la *Galleria*, para extraer muchas de las copias de la *Real Galleria* y de las posesiones gran ducales.

El envío de los vaciados donados al rey por parte del artista es bien conocido por la documentación existente. En Roma se encargó de ello Francisco Preciado de la Vega, director de los pensionados en aquella ciudad, que le fue refiriendo minuciosamente al secretario de la Academia, Antonio Ponz, el modo cómo se habían ido embalando y cómo debían tratarse los bultos para evitar daños durante el transporte.

Desde Florencia fue el pintor Santi Pacini el que organizó el traslado de las obras, pues en su propio taller se guardaban los vaciados que su colega alemán había ido formando allí favorecido por el generoso patrocinio de los duques.

Mengs aspiraba a crear a su regreso a Roma una Academia en dicha ciudad y con ese propósito decidió duplicar todo lo que poseía en su alojamiento romano, encargándose de ello el formador toscano Vincenzo Barsotti, uno de los más apreciados del momento, cuyas labores conocemos gracias a la documentación hasta ahora inédita conservada por los descendientes del vaciador y examinada profundamente para este trabajo.

La idea de Mengs era mandar una copia en yeso a la Academia de San Fernando conservando otra para la que él proyectaba constituir. La temprana muerte del artista impidió que se cumplieran sus aspiraciones y los modelos que había conservado para sí fueron vendidos por sus herederos a la corte de Dresde.

De la capital italiana llegaron setenta y seis cajas de moldes y vaciados que junto a las veinticinco procedentes de Florencia y los que el pintor ya guardaba en su estudio madrileño constituían una inmejorable recopilación destinada a la enseñanza.

Pero además de los arquetipos del “buen gusto” arribaron otras piezas hasta el momento desconocidas en nuestro país. Estas eran entre otras las copias de aquellas que se habían vendido principalmente a coleccionistas ingleses y alemanes, que de otro modo no hubieran

sido vistas en España, y que el pintor había conseguido en su mayoría gracias a su relación con el escultor y restaurador romano Bartolomeo Cavaceppi, por cuyo taller pasaban un gran número de las obras adquiridas por los coleccionistas extranjeros.

La segunda parte del presente trabajo ofrece el catálogo razonado, de más de un centenar de yesos, en el que se explica y detalla cada una de las piezas que constituía dicha donación.

Para la identificación e individualización de las obras fue necesario cruzar la información de distintas fuentes, ya que las listas de transporte eran imprecisas en algunos casos y algunas de las esculturas se denominaban en aquel momento de manera diferente a como lo son en la actualidad.

Además de los inventarios en sí de los yesos del pintor, tanto provisionales como definitivos, cinco en total, esenciales para el conocimiento y análisis del repertorio, se emplearon para la identificación los grabados de López Enguídanos en su recopilación: *Colección de vaciados de Estatuas antiguas que posee la Real Academia de las Tres Nobles Artes de Madrid*, publicada en 1794; del *Inventario de las Alhajas y Muebles existentes en la Real Academia de Sⁿ Fernando* de 1804; y por último del libro *Die Sammlung der Gipsabgüsse von Anton Raphael Mengs in Dresden. Katalog der Abgüsse, Rekonstruktionen, Nachbildungen und Modelle aus dem römischen Nachlaß des Malers in der Skulpturensammlung* de Moritz Kiderlen, publicado en 2006, en el que se estudia pormenorizadamente la colección de vaciados del pintor que sus herederos vendieron a la corte de Dresde.

Cada uno de los vaciados es presentado en el catálogo de manera particular y está mencionado con el nombre con el que en el presente es denominado el original generalmente, diferente en muchas ocasiones, como se ha dicho, al nombre que se les dio en las listas de transporte. Seguidamente se proporciona la descripción que de él se da en el elenco o elencos realizados en cada uno de los lugares de procedencia; el número de grabado de López Enguídanos si está incluido en él, así como la definición que de ella se hace en el inventario de bienes de la Academia de 1804.

Se indica además cómo y dónde pudo Mengs conseguir o adquirir los vaciados, en las ocasiones en que se sabe o se puede conjeturar gracias al resto de documentación, así como la opinión que el artista tenía de algunos de ellos, vertida en sus cartas o en sus propios escritos y se completa con la información relativa al original del que deriva cada uno de ellos con su bibliografía específica más actual.

A continuación se transcriben las cinco listas, provisionales y definitivas, de los vaciados llegados a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, a las que se ha añadido el número

(N) que se ha otorgado a cada uno de los registros del catálogo que las sigue, y las fotografías que ilustran la colección.

En la tercera parte de la tesis, se presentan más ampliamente una serie de esculturas o grupos de esculturas, que el pintor seleccionó por diversos motivos y que nos han parecido interesantes para ser analizadas con mayor detenimiento.

Cada uno de los capítulos sucesivos representa una escultura, o conjunto de ellas, de las que Mengs obtuvo un vaciado, en cada una de las principales fuentes o vías de aprovisionamiento de que dispuso y se han ordenado con un criterio cronológico, de las primeras que consiguió a las últimas.

Durante el Neoclasicismo algunas de dichas estatuas sirvieron como modelo, no sólo a los jóvenes que se estaban formando en las academias de dibujo, sino también a los artistas consumados que se inspiraron en ellas para sus propias composiciones. Literatos, estudiosos del arte o simples viajeros les dedicaron un buen número de páginas, en las que reflejaron las impresiones que tan excelsas obras de la Antigüedad les habían provocado.

Muchos de los “grand tourists” que viajaban a la península itálica deseaban regresar a sus hogares con mármoles antiguos, pero las piezas buenas eran escasas y más que comprar obras muy restauradas, que siempre estaban disponibles, algunos encargaban a los escultores más virtuosos copias de las obras más famosas de las colecciones romanas y florentinas.

Las necesidades de los coleccionistas ávidos de poseer una extensa gama de “antiguallas”, tanto objetos antiguos como copias fidedignas, ya que la moderna noción de “falsedad” era tan ajena a la tendencia de la época como lo era el concepto de plagio, se ven satisfechas por un cada vez más creciente mercado de pequeños bronce, *biscuits*, vaciados, piezas que podían poseer más fácilmente que los originales que surgían en las excavaciones arqueológicas. El legado de la Antigüedad era multiforme y abarcaba desde minúsculos camafeos, relieves y medallas hasta figuritas de arcilla y bronce, pasando por bajorrelieves y estatuas, fuentes todas ellas de las que beberán los artistas de los siglos siguientes.

Animados por la abundante clientela que visitaba Italia en el siglo XVIII desde todos los países de Europa los artistas duplicaban esculturas repetidamente en todos los materiales posibles, y sus formas y nombres se hicieron familiares a las personas cultas de todo el mundo occidental.

Este fenómeno que llevó a la difusión de las imágenes de las esculturas más admiradas de la Antigüedad por todo el continente y también por América, ha sido ilustrado de manera

detallada en el caso de algunas de las esculturas más ampliamente comentadas, pues éstas pertenecían al *corpus* que estaba estableciendo el gusto de la época.

El primer apartado está dedicado al *Apolo del Belvedere*, adquirido junto a otras esculturas vaticanas gracias a las gestiones de Raimondo Ghelli, y al patrocinio del cardenal Riminaldi y Giovanni Battista Rezzonico.

A partir del momento de su hallazgo y hasta bien entrado el siglo XIX fue reproducido en muy diversos materiales y tamaños e incluido en todos los repertorios de estampas, y se empleó como fondo para composiciones pictóricas o retratos. Pero además sirvió como inspiración a muchos artistas, de la categoría de Rafael, Rubens o Canova, que reinterpretaron a su modo el gesto o la imagen recibida. Es sin duda una de las obras más relevantes para la recepción del gusto antiguo en todo el arte posterior, y se cumplía con ello el deseo de Antonio Rafael Mengs de que el *Apolo* se convirtiera en un modelo de excelencia, como había propugnado en sus escritos.

Pero además para nosotros es fundamental por los elogiosos párrafos que le dedicaron Winckelmann y su amigo Mengs, pues la comprensión de la obra en su totalidad fue una conquista del Neoclasicismo, apoyada por los comentarios críticos de ambos expertos.

El historiador lo caracterizaba como el ideal de belleza y la más sublime entre las estatuas y para él representaba el paradigma de la inalterable juventud; por su parte el pintor lo escogió para analizar en sus teorías estéticas la soltura y la elegancia en el arte de los antiguos, pues en él se advertían todos los atributos característicos de la perfección.

Otro motivo que nos estimuló a elegirlo como capítulo independiente, fue la circunstancia de que el artista sajón, uno de los primeros en observar y exponer el asunto, lo utilizara para ejemplificar la diferencia entre originales griegos y copias romanas, opinión que debió conmover a la sociedad culta del momento, pero que establecería un concepto esencial para el conocimiento y el estudio de la historia del arte.

Durante el tiempo que el maestro vivió en nuestro país pudo tener acceso a las colecciones reales españolas, y sus buenas relaciones en la corte le permitieron vaciar algunas de las estatuas pertenecientes a ellas.

Especialmente las esculturas que había encargado Velázquez en Italia para Felipe IV, y que en su momento habían decorado el Alcázar, y las que Felipe V e Isabel de Farnesio habían adquirido provenientes de la colección que la reina Cristina de Suecia había formado en Italia, despertaron el interés de Mengs y se sacaron algunas copias de ellas, que el artista portó posteriormente consigo a su regreso a Italia.

El *Fauno del Cabrito*, cuyas reproducciones y réplicas decoraba un buen número de jardines y residencias aristocráticas y regias, fue una de las seleccionadas por el pintor para incrementar su propia colección.

Un vaciado excepcional, por su calidad y significado, es el de la denominada por Miguel Ángel, *Puerta del Paraíso*, cincelada por Ghiberti para engalanar la entrada al Baptisterio de Florencia, cuya concepción, fabricación y significado han sido expuestos con detenimiento en el correspondiente apartado.

La labor encomendada a Ghiberti no estuvo libre de controversias, y tampoco lo estuvo el permiso que el gran duque de la Toscana, Pedro Leopoldo, concedió a su estimado Mengs para extraer un molde de sus relieves. Cuando se llevaron a cabo estos trabajos el pintor notó la necesidad de restaurarla, pues había ido acumulando sobre la superficie la suciedad ambiental que cubría y ocultaba el dorado del bronce, y por tanto propuso su limpieza.

Esto era una muestra más de la preocupación de Mengs por la restauración de obras de arte, tema de gran actualidad durante el siglo XVIII. Ya lo había hecho anteriormente al aconsejar y supervisar la rehabilitación de las pinturas murales de la iglesia de Santa Maria del Carmine en Florencia, comisión que recibió el también pintor Sante Pacini, que unos años después se encargaría del encajonado y envío de los moldes y yesos que Mengs había dejado a su cuidado en su taller de Florencia.

El artista alemán llamó la atención sobre la conveniencia de sanear la *Puerta*, y ello generó una viva discusión sobre los presuntos daños que la extracción de la madre-forma había provocado en ellos y se decidió por ello no volver a permitir copiarla, obligándose al pintor a reparar los perjuicios ocasionados.

Nos encontraríamos por tanto ante el vaciado que protagonizó en aquel tiempo el debate sobre la conservación y restauración de bienes artísticos y que condujo a una toma de conciencia de la importancia de proteger los monumentos, sobre todo en una ciudad que ya debía estar tomando conciencia de su papel fundamental como centro de turismo e interés cultural.

Con ocasión de su estancia en Florencia en 1770 Mengs consiguió la licencia de vaciar un gran número de obras allí custodiadas, pero también recibió la petición del gran duque de redactar un informe sobre la calidad de las esculturas que le pertenecían y que podían contemplarse en la Villa Medici de Roma.

El pintor queriendo agradar a su benefactor cumplió aquella disposición, pero por supuesto no desaprovechó la oportunidad de solicitar los vaciados de todas aquellas estatuas y relieves que de la villa romana sobre el Pincio le habían atraído por uno u otro motivo.

Son además varios los autores que suponen que fue el artista alemán el que aconsejó al gran duque el traslado de Roma a Florencia de las obras más bellas y representativas que allí se encontraban, para el embellecimiento de dicha ciudad, como así ocurriría entre 1772 y 1788, distribuyéndose entre el Palazzo Pitti, los Uffizi y la Loggia dei Lanzi.

La Nota delli Marmi più notabili che esistono nella villa Medicea sul Monte Pincio a Roma, che potrebbero servire di Illustre Ornamento della Galleria di S.A.R. a Firenze, consignada por Mengs es de gran interés para nosotros, pues nos permite conocer que opinión le merecían al artista determinadas estatuas, que hoy se conservan como calco en la Academia de Madrid, y que han sido más detenidamente definidas.

Existen entre ellas por ejemplo piezas de cierto atractivo para el presente estudio, como el *Pothos* que le sirvió como modelo al pintor en un boceto preparatorio de su fresco del *Parnaso* de villa Albani o como el citado en las listas como *Baco Medici*, cuyo original no ha sido fácil de localizar al hallarse actualmente sin las reintegraciones que se le practicaron durante el siglo XVIII, seguramente de mano de Cavaceppi, y que todavía mantiene el vaciado de Mengs. Éste resulta por tanto un documento histórico de primera categoría que nos permite conocer como era el aspecto de esta escultura en aquella centuria. Los únicos testigos de aquella restauración son los yesos del artista conservados en Madrid y Dresde.

El siguiente capítulo hace referencia también a un conjunto de vaciados que Mengs pudo conseguir en el taller de su amigo el escultor y restaurador de moda Bartolomeo Cavaceppi, al que había conocido en la época en que ambos trabajaban para el cardenal Albani en su residencia, y donde habían coincidido también con Winckelmann.

Parece que durante aquel tiempo se fraguó una amistad que brindaba además al escultor romano la posibilidad de absorber los conocimientos que los otros dos poseían en materia estética y teórica, y es muy probable que gozara de sus consejos y que aquellos guiaran su trabajo alguna vez.

Se sabe que Cavaceppi extraía un vaciado de todo lo que pasaba por sus manos para ser restaurado, y esto representaba una buena cantidad de lo que se hacía en Roma, y Mengs pudo en su *atelier* comprar un importante número de yesos, especialmente de aquellos cuyas esculturas estaban siendo compradas por los coleccionistas extranjeros, sobre todo alemanes y británicos. Como el artista había confesado a su discípulo Ghelli en una de sus cartas, estaba interesado en conseguir yesos de todo lo que en su día había podido contemplarse en la Ciudad Eterna y que como consecuencia del activo mercado anticuario estaba siendo vendido y trasladado a otros lugares.

Cavaceppi iba a ser un personaje fundamental en la difusión del Neoclasicismo y se ha procurado una aproximación a sus teorías sobre restauración y su manera de trabajar a través de sus escritos en la *Raccolta* y el aspecto final de las estatuas en las que intervino.

Se ha prestado una mayor atención a dos esculturas en particular, aunque otras hayan sido también mencionadas y examinadas: el *Niño muerto sobre el delfín* del Ermitage y el *Fauno Rosso* del Museo Capitolino.

La primera de ellas es una pieza prácticamente desconocida en la actualidad, o al menos un tanto insignificante, pero que protagonizó agrias polémicas en su momento al ser atribuida nada más y nada menos que a Rafael de Sanzio. El que Mengs poseyera un yeso de ella sirvió a algunos para argumentar que el alemán no podría tener en su colección más que la reproducción de una obra de su admirado Rafael.

En torno a la estatua se alimentó cierto misterio favorecido por Cavaceppi, que incluía en su *Raccolta* un grabado de la obra con la atribución a Rafael, pero hoy se admite que fue elaborada por Nollekens en el estudio de Cavaceppi o directamente por éste último, que habría querido alzar el precio y prestigio del *Niño*, cuando bien sabía que era una falsificación. Hay quien opina incluso que Mengs conocía la trama y que podría haber participado en ella.

El *Fauno Rosso* por su parte es una rareza dentro de una colección de vaciados, ya que no se conoce ninguna otra colección europea que también la posea, así como singular es el material en que fue ejecutado el original y que le valió su fama posterior. La factura técnica del vaciado es igualmente excepcional y nos muestra el modo de elaboración de gran calidad que se empleaba en el taller romano.

Por último se ha profundizado sobre la procedencia, estudio del original, diversas interpretaciones sobre el tema, celebridad y difusión a través de distintas copias del *Galo moribundo* del Museo Capitolino.

Esta escultura, tan elogiada por todo aquel que la contemplaba, era del agrado de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, que había intentado conseguirla por todos los medios a su disposición, y que habría de utilizarla como modelo para muchos de los concursos que en ella se celebraban periódicamente.

Mengs debía conocer dicho gusto y empeño de la Academia y una vez retornado a Roma encargó a su formador Vincenzo Barsotti la extracción de un vaciado en el Museo Capitolino, como muestran las facturas de éste, con el propósito de enviarlo a Madrid y donarlo junto al resto del repertorio.

Si comparamos la colección de modelos y moldes que se envió a España con aquella que hoy pertenece al Albertinum Museum de Dresde, procedente de la venta de los herederos del

pintor a la corte sajona, advertimos que el pintor había hecho algunas diferencias entre aquellas obras que bajo su supervisión se iban a mandar a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y aquellas que él deseaba conservar para fundar su propia academia en Roma, y que como hemos visto terminaron finalmente en Dresde.

El repertorio de Madrid es más tradicional y contiene las obras más ilustres de la Antigüedad, y algunas, en número mucho menor, de las más representativas del Renacimiento, por ejemplo. Configuraban una recopilación de lo que esencialmente los estudiantes de artes debían conocer, dibujar e interpretar, y que como se había visto Mengs consideraba obligatorio para llegar a comprender la belleza.

Sin embargo la colección que él había conservado para su propio uso en su ideada futura academia era más “vanguardista” o “experimental” si podemos llamarla así, en el sentido que incluía algunos yesos con los que el pintor había querido experimentar o ensayar, como las reconstrucciones planeadas por él del *Pasquino* o la *Amazona*, y que eran más aptos para la investigación artística.

Los vaciados de Mengs iban a facilitar a los artistas españoles la comprensión del lenguaje neoclásico e iban a influir en el desarrollo del arte en nuestro país.

Para la realización del presente trabajo se consultaron diversos archivos en España e Italia, tanto públicos como particulares, en los que se localizó documentación esencial para analizar, comprender y definir el tema, así como un buen número de bibliotecas españolas, italianas y alemanas que ayudaron a completarlo.

Los documentos imprescindibles para la redacción de este estudio son aportados de manera anexa y para no adulterarlos se ha respetado en la transcripción de los manuscritos la ortografía y puntuación original.

X.- INHALTVERZEICHNIS UND ZUSAMMENFASSUNG

DIE ABGUSSSAMMLUNG, DIE ANTON RAPHAEL MENGES KÖNIG KARL III. FÜR DIE REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO IN MADRID ÜBEREIGNETE

DANKSAGUNG

INHALTVERZEICHNIS

ABKURZUNGEN

I.- EINFÜHRUNG

II.- ENTSTEHUNG, ENTWICKLUNG UND ÜBEREIGNUNG DER
GIPSABGUSSSAMMLUNG DES MALERS ANTON RAPHAEL MENGES

- 1.- Menges und die "Apostel" des guten Geschmacks in Europa
- 2.- Der Aufbau der Gipsabgußsammlung des Anton Raphael Menges.
- 3.- Ein Geschenk für den König, ein Instrument für die Academia des Bellas Artes de San Fernando
- 4.- Vincenzo Barsotti, Gipsformer des *cavaliere* Menges
- 5.- Die Überführung der Abgüsse nach Madrid; der Inhalt der Transportkisten; andere Adressaten
- 6.- Das Schicksal der Abgüsse und Abgußformen des Malers

III.- KATALOG DER ABGÜSSE AUS DER SAMMLUNG MENGES IN DER
ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

IV.- DIE HERKUNFT DER ABGÜSSE UND ABGUSSFORMEN. EINIGE
BESONDERE FÄLLE

- 1.- DER APOLL VON BELVEDERE
 - 1a.- "Die schönste aller Statuen": Der *Apoll von Belvedere*
 - 1b.- Annäherung an das Studium des Originals des *Apoll von Belvedere*

1c.- Rezeption der antiken Kunst. Die Faszination der Künstler für die ideale Schönheit

1d.- Eindrücke und Theorien zum *Apoll von Belvedere*

1e.- Mengs' Vorliebe für den *Apoll von Belvedere* und sein Abguß in Madrid

2.- DER FAUN MIT DEM BÖCKCHEN

2a.- Die Auffindung und die Geschichte des *Fauns mit dem Bockchen* der Christina von Schweden. Seine Ankunft in Spanien

2b.- Das Original des *Fauns mit dem Bockchen*

3c.- Die Verbreitung des Themas. Kopien des *Fauns mit dem Bockchen*

3d.- Mengs besaß etliche Abgüsse von Originalen in den Sammlungen des spanischen Königshauses

3.- EIN AUSSERGEWÖHNLICHER ABGUSS: *DIE PORTA DEL PARADISO*

3a. Ghibertis *Porta del Paradiso*. Konzept, Herstellung und Bedeutung

3b.- Mengs' Abguß der *Porta del Paradiso* und die durch die Abformung provozierte Debatte über die Konservierung und Restaurierung von Kunstwerken

4.- MENGs' GUTACHTEN ÜBER DIE SKULPTUREN IN DER VILLA MEDICI UND DIE VON DIESEN SKULPTUREN GENOMMENEN ABGÜSSE

4a.- Die Entstehung der Sammlung Medici und ihre Überführung nach Florenz. Mengs' Gutachten zur Qualität ihrer Skulpturen

4b.- Die Abgüsse in der Academia de San Fernando nach Originalen in der Villa Medici

5.- EINE GRUPPE VON ABGÜSSEN AUS DER WERKSTATT DES RESTAURATORS BARTOLOMEO CAVACEPPI

5a.- *Der tote Knabe auf dem Delphin* und der Streit über seine Echtheit bei den älteren Kennern

5b.- Die neuere Diskussion über die Urheberschaft und die Echtheit des *Toten Knaben auf dem Delphin*

5c.- Cavaceppi in der römischen Gesellschaft seiner Zeit

5d.- Mengs und Cavaceppi. Einige von Mengs im Atelier des Restaurators
erworbene Abgüsse

5e.- Ein wegen seines Materials einzigartiges Werk: Der *Faun aus rosso antico*.

- Beschreibungen und Interpretationen

- Einige Kopien

V.- ERGEBNISSE

VI.- DOKUMENTATISCHER ANHANG

VII.- ABBILDUNGEN

VIII.- BIBLIOGRAPHIE

IX.- ZUSAMMENFASSUNG

X.- INHALTVERZEICHNIS UND ZUSAMMENFASSUNG (AUF DEUTSCH)

DIE ABGUSSSAMMLUNG, DIE ANTON RAPHAEL MENGES KÖNIG KARL III. FÜR DIE MADRIDER REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO ÜBEREIGNETE

Anton Raphael Mengs (Aussig 1728, Rom 1779) Ankunft in Madrid im September 1761, nachdem König Karl III. ihn als Hofmaler verpflichtet hatte, sollte wichtige Auswirkungen auf die Entwicklung der spanischen Kunst haben. Während der elf Jahre, die er in Spanien lebte, übte er, unter der Protektion des Königs, einen entscheidenden Einfluss auf die höfische Kunst aus und bewirkte die Eingliederung unseres Landes in die neuen klassizistischen Strömungen Europas.

Die Anwesenheit des Malers sollte entscheidend sein für den ästhetischen Wandel, der sich in den folgenden Jahren ereignete, und die Gipsabgüsse, die der Künstler der Academia de San Fernando übereignete, spielten eine fundamentale Rolle im Wandel des Geschmacks und in der Ausbildung der Künstler.

Auch ist nicht zu vergessen, dass unter seiner Leitung Maler standen wie Bayeu, Maella oder Goya, die die künstlerische Elite der folgenden Jahrzehnte bilden würden.

Der Aufenthalt des deutschen Malers wurde für die aufmerksamsten Künstler und besonders für diejenigen, die in direkten Kontakt mit ihm standen und seinen Initiativen im Zusammenhang seiner Pflichten für den Palast, eine echte Offenbarung. Seine Strenge, seine Hinwendung zur Antike und die Suche nach der idealen Schönheit bildeten in diesem Moment die Avantgarde.

Nach Winckelmanns und Mengs' ästhetischen Idealen gab es nur einen Weg zur Kunst, den der Nachahmung der Antike. Platonischen Ideen folgend, glaubten sie, dass Schönheit nur durch die intellektuelle Rekonstruktion der Natur zu erlangen wäre, beginnend mit einer Auswahl der edelsten Einzelelemente, und dass es die Aufgabe des Künstlers sei, diejenigen Teile auszuwählen, die deren ganze Vollkommenheit ausdrückten.

Nach ihrer Auffassung hatten die Bildhauer der klassischen Zeit es erreicht, den Prozess der Idealisierung der Natur richtig zu verstehen. Aus diesem Grund gewannen die antiken Skulpturen und die von ihnen genommenen Abgüsse eine besondere Bedeutung, da sie als die besten jemals von der Natur genommenen Darstellungen dem modernen Künstler das Verständnis der Natur selbst ermöglichten.

Mengs vertrat in seinen Schriften die Nachahmung der griechischen Kunst. Nachahmung bedeutete für ihn nicht dasselbe wie Kopie, sondern implizierte die

Anstrengung, mit einem starken intellektuellen Anteil, aus dem nachgeahmten Vorbild universelle Wahrheiten abzuleiten und eine neue Realität zu schaffen, eine eigene und einzigartige Interpretation.

Die Gipsabgüsse waren wichtig für die Verbreitung einer bestimmten Auswahl formaler Vorbilder, vor allem in den Schulen und Akademien der bildenden Künste seit dem 17. Jh., in denen sie eine wichtige didaktische Aufgabe erfüllten.

Während des Klassizismus hatte man so viel Vertrauen in den Abguss, dass viele Autoren, wie zum Beispiel der französische Bildhauer Etienne Falconet, ihre Studien zur Skulptur dezidiert auf Beobachtungen an Abgüssen aufbauten, die sie wegen ihrer gleichmäßig weißen und opaken Oberfläche für besser beurteilbar hielten als die Originale.

Seit dem Ende des 17. Jh. hatte sich im theoretischen Denken vieler Autoren die Überzeugung von pädagogischen Wert des Abgusses entwickelt, der ein unverzichtbares Werkzeug bildete für die Ausbildung und Verbesserung des Geschmacks, das durch keine andere Erfahrung ersetzt werden konnte. Die Abgüsse des Laokoon, der Venus Medici, oder des Apoll oder des Torso von Belvedere, um nur einige zu nennen, wurden von einfachen didaktischen Hilfsmitteln, die man kopierte, um eine gewandte Hand zu bekommen, zu Paradigmen der idealen Schönheit. Die Expansion der Abgüsse, die wie ein Heer daran gingen, den Geschmack in Europa zu erobern, war derart, dass später im 19. Jh. in jedem Winkel des Kontinents im Weiß der Abgüsse die schönsten Werke der Antike betrachtet werden konnten, die in Rom und Florenz gehütet wurden.

Im Laufe des 16. und 17. Jh. war in den Lehrplänen der Schulen und Akademien der bildende Künste die Zeichnung zu immer größerer Bedeutung gelangt und zu einer Grundfertigkeit geworden, die jeder Lernende beherrschen musste. Der Lehrplan der Academia de San Fernando sah seit den Anfängen des 18. Jh. ein Fortschreiten von der *Sala de Principios* (Saal der Anfangsgründe), in der man Drucke der großen Meister kopierte, zur *Sala de Yeso* (Saal der Abgüsse) vor, wo die Studenten Gipse zeichneten, dann zur *Sala del maniquí* (Saal der Gliederpuppe), und zum Abschluss zur *Sala del modelo vivo* (Modellsaal).

Seit 1763, als Mengs in die Akademie als Ehrendirektor des Faches Malerei eintrat, bis 1769, als er von allen Ämtern zurücktrat, waren die Beziehungen von Kontroversen gekennzeichnet, da Mengs die Machtstrukturen und das Lehrsystem ändern wollte. Schließlich setzte er sich mit seiner Auffassung der künstlerischen Pädagogik durch und

wurde derjenige, die Entwicklung der zukünftigen spanischen Kunstakademien am meisten beeinflusste.

Trotz aller Spannungen stand die Meinung des Deutschen in künstlerischen Dingen bei den Akademikern und den Gremien der Akademie jenseits aller Zweifel, und bei mehr als einer Gelegenheit fragte man ihn um Rat. Der Zeitraum zwischen 1763 und 1768 war durch die Anstrengungen Mengs' und des Bildhauer Felipe de Castro bestimmt, die Einrichtung neuer Lehrstühle zu erreichen, die Lehrpläne zu verbessern und den Geschmack zu modifizieren.

Seit den ersten Schritten zur Gründung der Akademie de San Fernando im Jahr 1744 hatte man verschiedene kleinere Abgußsammlungen eingegliedert, da die Professoren und die Mitglieder der *Junta Preparatoria* (des Planungsausschusses) Abgüsse als unbedingt notwendig für die künstlerische Ausbildung erachteten.

Ohne Zweifel erschien schon in der Mitte des Jahrhunderts die Skulpturengalerie, die die Akademie besaß, im Lichte der Bedeutung, die an der Antike inspirierte Themen bekommen hatten, als völlig ungenügend, zumal nur wenige privilegierte Künstler Zugang zu den königliche Sammlungen in den Palästen in und um Madrid hatten.

Um ihre didaktischen Programme zu verbessern, schien es der Akademie unbedingt notwendig, sich mit Abgüssen der bedeutendsten Skulpturen zu versehen. Verschiedene Anläufe wurden dafür unternommen, darunter im Jahre 1768 ein Auftrag an Mengs und de Castro, eine Liste derjenigen Stücke zu erstellen, die ihnen unverzichtbar erschienen. Keine dieser Initiativen war jedoch erfolgreich, bis dann der erste Hofmaler seine eigene Sammlung dem König übereignete unter der Maßgabe, dass dieser sie der Akademie zur Verfügung stellte.

Seit den Anfängen seiner Laufbahn war dem deutschen Künstler der Erwerb von Abgüssen sehr wichtig gewesen und er hatte hohe Summen dafür aufgewendet und sich unablässig mit diesem Ziel beschäftigt. Seine Kontakte in Rom mit dem Kardinal Albani, der Kurie, der dortigen Aristokratie oder dem Großherzog der Toskana in Florenz, mit dem ihn eine enge Beziehung verband, versetzten ihn in die Lage, Zugang zu den wichtigsten Skulpturensammlungen zu gewinnen und Abgüsse der bedeutendsten Antiken zu erlangen.

Während seiner Jahre in Madrid hatte der Maler mehrere Male die Erlaubnis bekommen, Abgüsse oder Abgussformen, die er in Rom erworben hatte, kostenlos mit Schiffen der königliche Marine nach Spanien zu transportieren oder auch Skulpturen der königlichen Sammlungen in Spanien abzuformen.

Dank des Einsatzes eines seiner Schüler, des ferraresischen Malers Raimondo Ghelli, und seines Schwagers Anton von Maron, der ebenfalls Maler und auch Leiter von Mengs' Werkstatt in Rom während dessen Abwesenheit war, hatte Mengs eine große Sammlung von Abgüssen gebildet, die eine der eindrucksvollsten seiner Zeit war und die jedes anderen Privatmannes oder Künstlers übertraf.

Einige Kollegen, die die Abgüsse gesehen hatten, die Mengs in sein Madrider Atelier gebracht hatte, schlugen vor, diese ebenso wie die Sammlung im römischen Atelier durch Kauf für die Akademie zu erwerben. Dies geschah in dem Bewusstsein, dass es in Spanien nichts Vergleichbares gab.

Ein Kauf erwies sich als überflüssig, da Mengs, als der König ihm Anfang September 1776 gestattete, wegen seiner angegriffenen Gesundheit nach Rom zurückzugehen bei Beibehaltung seiner vollen Bezüge, beschloss, seine Sammlung dem König zu übereignen, damit dieser sie der Akademie zur Verfügung stelle und sie dort zur Ausbildung der jungen Künstler und zum Studium zur Verfügung stehe, ebenso wie zur Herstellung neuer Abgüsse, die man an die provinziellen Akademien des Landes versenden könne, wie die in Sevilla, Saragossa, Valencia oder Barcelona, und die so die größtmögliche Verbreitung finden würden.

In seinem römischen Atelier waren in der Zwischenzeit die zahlreichen Abgüsse und Formen magaziniert worden, die Ghelli und von Maron in den vergangenen Jahren für den abwesenden Künstler hergestellt oder erworben haben.

In Florenz, ermöglicht durch die exzellenten Beziehungen zu Peter Leopold von Habsburg-Lothringen, Großherzog von Toskana, und seiner Frau Maria Luisa von Bourbon, Tochter Karl III., hatte Mengs die Erlaubnis bekommen, zahlreiche Abgüsse nach Skulpturen der großherzoglichen Sammlungen und der Florentiner Kirchen herzustellen, wie auch Gemälde nach Belieben kopieren zu lassen. Zu diesem Zweck errichtete er im Arsenal der Uffizien eine eigene Werkstatt.

Die Abwicklung des Transportes nach Madrid ist durch mehrere Dokumente in vielen Einzelheiten bekannt. In Rom war Francisco Preciado de la Vega, Direktor der spanischen Pensionisten, für die Verpackung und den Transport verantwortlich. Er erstattete dem Sekretär der Akademie, Antonio Ponz, detailliert darüber Bericht, wie man die Stücke verpackt hatte und wie man mit den Transportkisten während der Reise umgehen sollte, um Schäden zu vermeiden.

In Florenz war es der Maler Santi Pacini, der die Überführung organisierte und in dessen eigenem Atelier die Abgüsse aufbewahrt waren, die sein deutscher Kollege dank der Großzügigkeit des Großherzogs herstellen konnte.

Mengs plante, nach seiner Rückkehr nach Rom dort eine eigene Akademie zu gründen. Daher entschloss er sich offenbar, alle Abgüsse, die er in Rom besaß, vor deren Transport nach Madrid zu duplizieren. Mit dieser Aufgabe betraute er den toskanischen Gipsformer Vincenzo Barsotti, einen der besten Spezialisten. Dessen Arbeitsprogramm ist dank der Abrechnungen, die bei den Nachkommen Barsottis bis heute erhalten sind und jetzt zum ersten Mal ausgewertet wurden, in vielen Details nachzuvollziehen.

Mengs' Idee war, jeweils einen Abguss an die Academia de San Fernando zu schicken und den anderen für die eigene in Rom geplante Akademie zu behalten. Der vorzeitige Tod des Künstlers bewirkte, dass die für die römische Akademie vorgesehenen Abgüsse von den Erben an den sächsischen Hof in Dresden verkauft wurden.

Aus Rom gelangten 76 große Transportkisten mit Abgüssen und Formen nach Madrid, die zusammen mit dem Inhalt der 25 Transportkisten aus Florenz und den Abgüssen und Formen, die der Künstler in seinem Madrider Atelier aufbewahrt hatte, eine kostbare und vielschichtige Sammlung bildeten.

Neben den Archetypen des guten Geschmacks erreichten auch solche Stücke unsere Land, die bis zu diesem Zeitpunkt dort unbekannt waren. Darunter waren Abgüssen von Skulpturen, die aus Rom an englische und deutsche Sammler verkauft worden waren und die der Maler hauptsächlich dank seiner Beziehung zu dem römischen Bildhauer und Restaurator Bartolomeo Cavaceppi hatte erwerben können, durch dessen Werkstatt ein großer Teil jener Skulpturen lief, die von den fremden Sammlern erworben wurden.

Den zweiten Teil der vorliegenden Arbeit bildet der Katalog, in dem die mehr als hundert Abgüsse dieser Schenkung bestimmt und im Detail erörtert werden.

Zur Identifizierung der Abgüsse war es notwendig, die Informationen aus mehreren verschiedenen Quellen und Untersuchungsmethoden zu kombinieren, da die Transportlisten in vielen Fällen ungenau sind und die dort verwendeten Benennungen oft von den heute üblichen abweichen. Außer den Transportlisten, insgesamt fünf an der Zahl, die grundlegend für die Bestimmung der Zusammensetzung der Sammlung sind, wurden hier auch die Kupferstiche des Lopez Enguñados in seinem Werk *Colección de vaciados de Estatuas antiguas que posee la Real Academia de las Tres Nobles Artes de Madrid* genutzt, publiziert 1794, sowie das *Inventario de las Alhajas y Muebles existentes en la Real Academia de San Fernando* von 1804. Wichtig zur Identifizierung

einiger Stücke war auch das Buch von Moritz Kiderlen: *Die Sammlung der Gipsabgüsse von Anton Raphael Mengs in Dresden. Katalog der Abgüsse, Rekonstruktionen, Nachbildungen und Modelle aus dem römischen Nachlaß des Malers in der Skulpturensammlung*, in dem die von Mengs für seine geplante Akademie in Rom vorgesehen und dann von den Erben nach Dresden verkauften Abgüsse publiziert sind (2006).

Jedes Stück der Sammlung ist im Katalog unter einer eigenen Nummer (N) behandelt. Verzeichnet sind der Name, mit dem es in der Moderne bezeichnet wird, sowie die Namen, unter denen das Stück in den Transportlisten und im Inventarverzeichnis von 1804 erscheint, sowie die Tafelnummer bei Lopez Enguïdanos.

Vermerkt wird außerdem jeweils, wie und wo Mengs das Stück erwerben konnte, soweit dies auf Grund der Quellenlage möglich ist, sowie die Meinung, die der Künstler von ihm hatte, falls dies entweder aus seinen eigenen Schriften oder der Überlieferung seiner Zeitgenossen hervorgeht, sowie schließlich Informationen zum Charakter und zur Geschichte des abgegossenen Originals und eine Bibliographie.

Es folgt die Transkription der fünf Transportlisten (sowohl der vorläufigen wie der definitiven), bei denen bei jedem Eintrag jeweils die Nummer des vorliegenden Kataloges hinzugefügt ist. Der Katalog wird von den Fotografien der erhaltenen Stücke abgeschlossen beziehungsweise mit Wiedergaben ältere Darstellungen in Falle heute verlorener Abgüsse.

In dritten Teil der vorliegende Arbeit wird in ausführlicherer Form eine Serie von Skulpturen oder Werkgruppen behandelt, die der Maler aus Motiven auswählte, die uns besonders interessant erschienen und eine die detaillierte Untersuchung herausforderten. Jedes der folgenden Kapitel behandelt eine Skulptur oder Werkgruppe, die einen der wichtigsten Kanäle repräsentiert, durch den Mengs Abgüsse erwarb, und die zugleich verschiedene Aspekte seines künstlerischen und intellektuellen Zugangs zur plastischen Kunst markieren. Die Ordnung ist chronologisch in der Reihenfolge des Erwerbs.

In Klassizismus dienten einige dieser Skulpturen als Modell, nicht nur für junge Künstler, die sich an ihnen ausbildeten, sondern auch als Inspirationsquelle für neue Kompositionen wichtiger Künstler. Literaten, Kunstfachleute und reisende Amateure widmeten ihnen viele Seiten, in denen sich die Eindrücke spiegeln, die die berühmtesten Werke der Antike bei ihnen hervorriefen.

Viele der Touristen auf *Grand Tour*, die die italienische Halbinsel bereisten, wollten mit antiken Marmorwerken in die Heimat zurückkehren. Die guten Stücke waren jedoch

selten. Eher als stark restaurierte oder nebensächliche Werke zu erwerben, empfahl es sich, Bildhauer mit virtuosen Kopien der berühmtesten Werke der römischen und Florentiner Sammlung zu beauftragen. Die Suche der Sammler nach Anticaglien, sowohl nach Antiken als nach getreuen Kopien, wurde durch einen wachsenden Markt von Kleinbronzen, *biscuits*, Gipsabgüssen und ähnlichem befriedigt, zumal der Epoche das heutige Konzept der Echtheit noch ebenso fern lag wie der Begriff des Plagiats. Das Erbe der Antike war vielfältig und reichte von Kameen, kleinen Reliefs, Medaillen und Terrakottafigürchen bis hinauf zu Kabinettstücken aus Bronze, Reliefs und Statuen, alles Quellen, aus denen die zeitgenössischen Künstler schöpften.

Animiert durch die zahlreiche Klientel aus allen Ländern Europas, die Italien im 18. Jh. besuchte, kopierten die Künstler immer wieder die berühmtesten Skulpturen in allem Medien und Materialien, so dass deren Formen und Namen den Gebildeten der Epoche immer geläufiger wurden. Dieses Phänomen, das zur Verbreitung der Bilder der bewundertsten Skulpturen der Antike in ganz Europa wie auch in Amerika führte, wird in der vorliegenden Arbeit an einigen Beispielen verfolgt, die zum schon erwähnten Kanon der wichtigsten Antiken gehörten, der sich seit der Renaissance langsam herausbildete.

Der erste dieser Abschnitte ist dem *Apoll von Belvedere* gewidmet, dessen Abguss zusammen mit denen anderer vatikanischen Skulpturen Raimondo Ghelli für Mengs beschaffen konnte, gestützt auf das Patronat Kardinal Riminaldis und Giovanni Battista Rezzonicos.

Seit dem Moment seiner Auffindung und bis weit in das 19. Jh. wurde er in den verschiedensten Materialien und Maßen wiedergegeben, darunter auch in allen gedruckten Repertorien, und wurde für die Komposition von Bildern, darunter auch Portraits, eingesetzt. Er war eine Inspirationsquelle für Künstler des Ranges eines Rafael, Rubens oder Canova, die auf ihre Weise seinen Gestus oder seine Erscheinung neu interpretierten. Er ist ohne Zweifel eines der Werke, die für die Rezeption der antiken Kunst in der Nachantike am bedeutsamsten sind, und Mengs' Wunsch, dass er als Modell der Perfektion dienen solle, verwirklichte sich durchaus. Für uns sind die Elogien, die Winckelmann und sein Freund Mengs ihm widmeten, auch aus dem Grund fundamental, dass seine ganzheitliche Diskussion und Wahrnehmung eine Errungenschaft des Klassizismus war. Der Historiker der antiken Kunst charakterisierte ihn als Ideal der Schönheit und als sublimste aller Statuen; für ihn war sie das Paradigma unsterblicher Jugend. Der Maler wählte sie, um im Rahmen seiner ästhetischen

Theorien an ihm die Ungezwungenheit und Eleganz der Kunst der Alten zu analysieren. Ein andere Grund, weshalb ihm hier ein eigenes Kapitel gewidmet sind, ist der Umstand, das der deutsche Künstler einer der erste war, der Beobachtungen machte und diese systematisch verfolgte, denen zufolge die Statue kein griechisches Original war. Daraus entwickelte er Methoden, wie man griechische Originale und römische Kopien unterscheiden könne. Diese Auffassung bewegte die zeitgenössische gebildete Welt und begründete ein für die spätere Erforschung der antiken Kunstgeschichte grundlegendes Konzept.

Während seines Aufenthaltes in unseren Land hatte der Künstler Zugang zu den königlichen Sammlungen und seine guten Beziehungen zum Hof erlaubten es ihm, einige Statuen dort abzuformen. Vor allem die Skulpturen, die Velázquez in Italien für Philip IV. in Auftrag gegeben hatte und mit denen er den Madrider Alcázar ausstattete sowie die von Philip V. und Isabella de Farnese angekauften aus dem früheren Besitz der Königin Christina von Schweden erweckten das Interesse von Mengs, der einige Abgüsse von ihnen anfertigte und etliche später mit sich nach Italien zurücknahm. Der *Faun mit dem Bockchen*, dessen Reproduktionen und Repliken manche Gärten und Residenzen schmückten, war eine derjenigen Skulpturen, die der Künstler auswählte, um sie seiner Sammlung einzugliedern.

Ein außergewöhnlicher Abguss, sowohl hinsichtlich seines Inhalts als auch seiner technischen Qualität und Größe, ist die von Michelangelo getaufte *Paradiestür*, die Ghiberti in Bronze für den Eingang des Baptisterium von Florenz schuf, und deren Bildkonzept, Herstellung und Bedeutung ausführlich besprochen wird. Der Ghiberti nach einen Wettbewerb übertragene Auftrag war nicht frei von Kontroversen, und ebenso wenig blieb es die Erlaubnis, die der Großherzog von Toskana, Peter Leopold, seinem geschätzten Mengs erteilte, damit dieser Abgussformen von der *Paradiestür* nehmen konnte. Während diese Arbeiten fortschritten, bemerkte der Maler, dass die Tür restaurierungsbedürftig war, da sich auf der Oberfläche eine Schicht aus Schmutz abgelagert hatte, die deren Vergoldung verbarg, weshalb er eine sorgfältige Reinigung vorschlug.

Dies war ein weiteres Beispiel für Mengs' Sorge um die Restaurierung wichtiger Kunstwerke, ein Thema großer Aktualität im 18. Jahrhundert. Schon zuvor hatte er die Restaurierung der Wandmalereien in Santa Maria del Carmine in Florenz angeregt und überwacht, wobei mit den Arbeiten eben jener Maler Sante Pacini betraut wurde, der

einige Jahre später mit der Verpackung und Verschickung der Abgüsse und Formen beauftragt wurde, die Mengs seiner Obhut in Florenz überlassen hatte.

Der deutsche Künstler lenkte die Aufmerksamkeit auf die Notwendigkeit zur Sanierung der *Paradiestür*, verursachte aber auch eine lebhafte Diskussion über angebliche Schäden, die durch die Abformung entstanden sein sollten. In der Folge entschloss man sich, in der Zukunft keine weiteren Abformungen zuzulassen und verpflichtete den Maler zur Behebung der entstandenen Schäden.

Wir befinden uns somit vor einem Abguss, dessen Herstellung zu jener Zeit die Debatte über die Erhaltung und Restaurierung von Kunstgütern veranlasste und der einen Bewusstseinswandel im Umgang mit den Monumenten bewirkte in einer Stadt, die sich ihrer Rolle als Zentrum des kulturellen Interesses und auch des Tourismus zunehmend klar wurde.

Während seines Aufenthalts in Florenz im Jahre 1771 wurde Mengs vom Großherzog gebeten, ein Gutachten über die Qualität der Skulpturen anzufertigen, die sich in der Villa Medici in Rom befanden. Der Maler entsprach dieser Bitte und versäumte nicht, auch von den Skulpturen der römischen Villa auf dem Pincio Abgüsse zu nehmen.

Etliche Autoren nehmen an, dass es gerade Mengs war, der seinem Förderer riet, die besten Skulpturen der Villa Medici nach Florenz zu überführen, um diese Stadt zu verschönern, wie dies dann zwischen 1772 und 1788 tatsächlich geschah, wobei die Skulpturen auf den Palazzo Pitti, die Uffizien und die Loggia dei Lanzi aufgeteilt wurden.

Mengs' *Nota delli Marmi più notabili che esistono nella villa Medicea sul Monte Pincio a Roma, che potrebbero servire di Illustre Ornamento della Galleria di S.A.R. a Firenze* ist für uns von großem Interesse, da aus ihr die Meinungen hervorgehen, die der Künstler zu bestimmten Statuen hatte, die sich heute als Abguss in der Akademie in Madrid befinden.

Unter ihnen befinden sich Stücke wie der *Pothos*, der zuvor dem Künstler als Modell für eine vorbereitende Skizze für sein Fresko des Parnass in der Villa Albani gedient hatte oder der in den Transportlisten so bezeichnete *Baco Medici*, dessen Original von uns nur mit Mühe identifiziert werden konnte und das sich heute, seiner alten wohl von Cavaceppi stammenden Ergänzungen beraubt, in den Uffizien befindet. Die einzigen Zeugen des ehemaligen Ergänzungszustandes des Baco Medici sind die Abgüsse in Madrid und Dresden.

Das folgende Kapitel behandelt einen Komplex von Abgüssen, die Mengs in der Werkstatt seines Freundes, des Bildhauers und gefragten Restaurators Bartolomeo Cavaceppi, erwarb. Beide hatten sich kennengelernt, als sie für Kardinal Albani in dessen Residenz arbeiteten, wo Cavaceppi auch die Bekanntschaft Winckelmanns machte.

Anscheinend entstand während dieser Zeit eine Freundschaft, die es dem römischen Bildhauer ermöglichte, die theoretischen und ästhetischen Kenntnisse der anderen beiden aufzunehmen. Es ist wahrscheinlich, dass diese ihm auch einige konkrete Ratschläge für seine Arbeit gaben.

Man weiß, dass Cavaceppi von jeder Skulptur, die durch seine Hände ging, einen Abguss nahm, wobei dies einen großen Teil der Skulpturen ausmachte, die insgesamt in Rom umgeschlagen wurden. Mengs konnte in Cavaceppis Atelier somit über eine bedeutende Auswahl von Abgüssen verfügen. Dabei waren ihm diejenigen besonders wichtig, die Rom verließen, da sie von ausländischen Sammlern, zumeist Briten oder Deutschen, erworben worden waren. Dies geht aus einem Brief an seinen Schüler Raimondo Ghelli hervor.

Cavaceppi war eine für die Verbreitung des Klassizismus fundamentale Person. Daher wird an dieser Stelle seinen Theorien über die richtige Art der Restaurierung, die aus den Texten der von ihm publizierten *Raccolta* hervorgehen, und ebenso seiner an den Objekten zu beobachtenden Arbeitsweise besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Dabei konzentrierten wir uns auf zwei Werke: den *Toten Knaben auf dem Delphin* in der Petersburger Ermitage und den *Fauno Rosso* des Museo Capitolino.

Das erste der beiden Stücke ist heute praktisch unbekannt oder gilt wenigstens als unbedeutend, aber es verursachte zu seiner Zeit wütende Polemiken und wurde keinem geringeren als Raphael zugeschrieben. Dass Mengs davon einen Abguss besaß, diente einigen Kombattanten gerade als Argument dafür, dass es sich um ein Werk des von Mengs so bewunderten Raphael handeln müsse.

Um das Stück rankte sich ein von Cavaceppi sorgsam gepflegtes Geheimnis. Er bildete es in seiner *Raccolta* mit einer Zuschreibung an Raphael ab, obwohl man heute annimmt, dass die Skulptur im Studio Cavaceppis von dessen Schüler Nollekens angefertigt wurde, möglicherweise sogar von Cavaceppi selbst. Einige glauben heute, dass Mengs die Hintergründe kannte und vielleicht sogar selbst an der Intrige teilnahm.

Der *Fauno Rosso* ist in Gipsabgusssammlungen äußerst selten; er ist in keiner anderen vertreten. Das Material seines Originals, *rosso antico*, war eine kostbare Rarität und

sicherte ihm im 18.Jh. ebensoviel Aufmerksamkeit wie die technische Bravour der Ausführung. Cavaceppis Ergänzungen wurden dem voll gerecht.

Im letzten dieser Abschnitte haben wir die Fundumstände, Provenienzen und den Charakter des Originals des Sterbenden Galliers im Capitol untersucht, die unterschiedlichen Meinungen über das eigentliche Thema dieser Skulptur, seine wachsende Berühmtheit und seine Verbreitung durch Kopien und Nachahmungen.

Diese Skulptur, die von fast jedem Betrachter hoch gerühmt wurde, entsprach voll dem Geschmack der Academia de Bellas Artes de San Fernando, die sie zuvor mit allen ihr zur Verfügung stehenden Mitteln zu erlangen versucht hatte und sie dann bei vielen Wettbewerben als Modell nutzen sollte. Mengs muss diese Wünsche gekannt haben und beauftragte nach der Rückkehr nach Rom seinen Gipsformer Vincenzo Barsotti mit der Abformung im Museo Capitolino, wie dessen Abrechnungen zeigen.

Wenn wir die Sammlung der nach Madrid gesandten Abgüsse und Abgussformen mit derjenigen Sammlung vergleichen, die sich heute in der Skulpturensammlung in Dresden befindet und die für die geplante Akademie in Rom vorgesehen war, so gibt es deutliche Unterschiede.

Dass Repertoire in Madrid ist traditioneller und enthält die berühmtesten Werke der Antike sowie einige Werke der Renaissance. Sie bilden eine Zusammenfassung dessen, was die Studenten kennen sollten, was sie zeichnen und interpretieren sollten. Mengs hielt diese Werke für unbedingt notwendig, um zu einem Begriff der Schönheit zu gelangen.

Ohne Zweifel ist die Sammlung, die er zu seiner eigenen Verwendung in seiner geplanten Akademie in Rom vorgesehen hatte, avantgardistischer oder besser gesagt experimenteller, besonders wenn man an die Rekonstruktionen des *Pasquino* denkt, bei denen der Künstler verschiedene formale Lösungen durchgespielt und mit den Lösungen des 16. und 17. Jh. verglichen hatte. Diese Art von künstlerischer Forschung ist in Madrid nicht vertreten, obwohl andererseits hinter dem dortigen Abguss der *Paradiestür* ein damals ungewöhnliches Geschmacksurteil steht.

Die Gipsabgüsse, die Mengs ihnen zur Verfügung stellte, ermöglichten den spanischen Künstlern das Verständnis der klassizistischen Sprache und gewannen großen Einfluss auf die Entwicklung der Kunst unseres Landes.

Für die Realisierung der vorliegenden Arbeit wurden mehrere Archive in Spanien und Italien benutzt, öffentliche ebenso wie private, deren Dokumente essentielle Informationen für unsere Thema enthielten, ebenso wie eine gute Anzahl spanischer,

italienischer und deutscher Bibliotheken. Die wichtigsten dokumentarischen Quellen sind als Annex am Ende dieser Studie zusammengestellt. Um sie nicht zu verfremden, wurden bei der Transkription der Manuskripte die originale Orthographie und Interpunktion beibehalten.